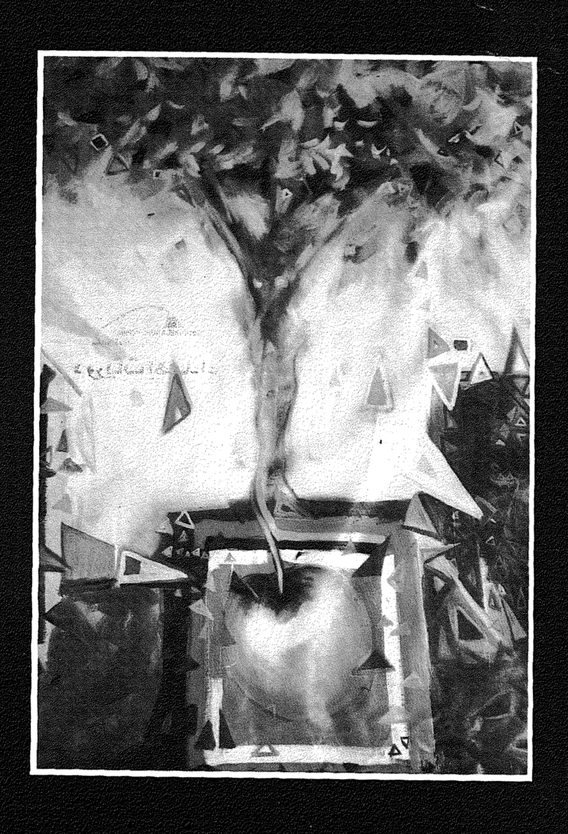


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

مدينة قلهات أول عاصمة لعُمان قبل الاسلام ■ أضواء على مصادر التاريخ العُماني ■ الخطاب النسوي المعاصر ■ الفنانة التشكيلية في عمان ■ بودلير والغنائية الحديثة ■ الاختلاف الفلسفي ■ بين بلاغة الصورة وسردها ■ مكبث وشكسبير في السينما ■ المغنطيسية الآثارية وتطبيقاتها ■ واقرأ: يوسف الخال - سعدالله ونوس - غسان كنفاني - غوتة - سوزان برنار - حسب الشيخ جعفر - دينيس جونسون - محمد ملص - يوسف ادريس - الطاهر بن جلون - سعيد الكفراوي - عواد ناصر - حسام الخطيب - حلمي سالم - محسن الكندي - مبارك العامري - عبدالواسع الحميري - حسين علي - كير كغارد - سعيدة خاطر - ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الحادي عشر يوليو ١٩٩٧م - صفر ١٤١٨هـ



▲ من أعمال الفنان أنور سونيـا ـ سلطنة عمان

◀ لوحة الغلاف الأول: الأول للفنانة منى البيتي ـ سلطنة عمان



رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الحادي عشر يوليو ١٩٩٧م
الموافق صفر ١٤١٨هـ

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط – سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ ـ ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : في عُمان ريال واحد.
في الخارج : الامارات ١٠ دراهم – قطر ٢٠ ريالا ـ البحرين ديناران ـ الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا – الأردن دينار واحد – سورية ٥٠ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر جنيهان – السودان ١٠٠ جنيه – تونس ديناران – الجزائر ١٠٠ دينار – ليبيا دينار – المغرب ١٥ درهما – اليمن ٧٥ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – أمريكا ٣ دولارات – فرنسا ١٥ فرنكا – ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :
– خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
– عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ – ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣

شبح الغائب

إلى علي بن عاشور [1]

يستطيع كاتب ما، أن ينهي عقد حياته بمراثي زمنه وربما أزمنة أخرى سابقة ولاحقة، لكن بؤرة وجدانه الممزق الذي أدى به إلى هذه الخاتمة، تتركز على زمنه المعاش بشروطه وأبعاده المختلفة. وإذا لم يقم- أي الكاتب - بهذه المهمة — مهمة سفح المراثي - لأنه أنجز ما هو أكثر حسما وصرامة في تاريخ اختياراته الحياتية، وكان بمثابة احتجاج دامغ أمام وجود لا قِبل لمواجهته بالأساليب المتبعة، وجود جاثم مثل جبال أسطورية على الصدر والروح — فهناك من يقوم بالنيابة عنه من أقرانه الأحياء، أولئك الذين كانوا أصدقاء له وجزءا من مسيرة حياة وكتابة . أو أعداءه الذين كانوا يتربصون به الدوائر فيما مضى، ولم يكن ينام لهم جفن جارحة عن قذف أي حركة أو كتابة يقوم بها ولعنها، حتى ولو كانت بالمقاييس الموضوعية بمنأى عن أي دنس يصطاده الخصوم،حتى لو كانت طاهرة ونقية.

الكل يتساوى في هذا المقام ويتبارى في تدبيج المراثي وتبخير الجنازة بأطيب الذكريات والأشعار.. فهدف الهجوم والسباب لذلك الحي المقتدر، تلاشى وصار مشرقا في حتفه وجزءا من منظومة مثال يحتذى.

هذا ينطبق على سيكولوجية جزء من الأعداء والخصوم فباختفاء الجسد والصمت المطبق للحياة فيه، يختفي شبح الخصومة ويتحول الى نقيضه. لكن الجزء الآخر يبقى مؤرّقا بشبح الغائب ومواصلا رغبة السحق والامحاء؛ فلا حرمة لحي أو ميت لديه ، وعلى رغبة قتل الآخر والتنكيل بجثته أن تأخذ مداها حتى لو استطاع أن يورثها لأجيالٍ لاحقة.

●●●

يضج المكان العربي الواسع في ضيقه بأشكال متلاطمة من رغبات القتل والانتقام لهدف أو غير هدف، والاثنان بصمة واحدة لانحطاط شامل.

يمضي هذا المكان وحيواته البشرية المأزومة في التصدي لأعداء وهميين من عتبة البيت والحي إلى البلاد وربما العالم بأكمله.. تتطاير السهام والعبارات مشحونة بطيش قدرها، من بوابة إلى أخرى ومن جسد إلى آخر، زارعة كل أنواع الفرقة والانحدار الى درك الغرائز التي لا يلجمها لاجم وعي وإنسانية وجمال.

تحت أقنعة ويافطات شتى يخوض الفرقاء الشبحيّون ، حروب الثقافة العربية في أمكنة شتى من المعمورة، التي تستحيل بحكم روح الحقد والانهيار الى مكان واحد يأخذ هويته العربية بامتياز لم يأخذها (بالطبع) في حقول أخرى.

هكذا تقذف الصحراء أحشاءها تحت شمس لاهبةٍ في الربع الخالي الذي استحال من بقعة جغرافية محددة الى كون رمزي يشيع القسوة والخواء والتيه حيث لم

---

١ - علي بن عاشور كاتب جزائري مات مؤخرا في باريس.

يجد الأبناء من مُستقر عدا اللغة والسلوك المحمولين على حرب الأخوة وعلى تخييل العالم والوجود ضمن سياق خراب نفسي واجتماعي خاص.

●●●

يريدون أن يروك ميتا، بعيدا عن وجودهم بعيدا عن نومهم ويقظتهم وكوابيسهم ، بعيدا عن الحضور البهيج لحياتهم الخاوية التي تقوضت منها قيم الانسان وسمو الروح.

اختر طريقة اختفائك من حياتهم. المهم أن تختفي فمثل هذا الحضور يؤرق كامل وجودهم المستكين لآلية البؤس وشروط تكيفاتها المختلفة.

عليك أن تدفع ثمن انفصالك عن نمطهم القطيعي، وذلك ليس أقل من حياتك ، غيابك التام والمطلق. عليك أن تزدهر تحت سماء أخرى، فسماؤهم مقفرة من النجوم ، شمطاء وبليدة. هم راضون بها هكذا، شرط ألا يعكر صفو حياتهم حضور الغائب ولا حتى أشباحه الهائمة في ليل الجبال المديد.

عليك أن تقطع الآصرة من جذرها وترميها في هاوية طفولتك المبعثرة بين عُزلات ومدن وبحار.. أن تمضي بالعزلة المحلوم بها خارجهم ، فلم يعد من جدوى عزلة بين مضاربهم.. على القطار ألا يفوتك هذه المرة ، قطار الغياب الكلي الذي لا رجعة فيه.

●●●

أفكر في شؤون العزلة وبداهة تبنيها كأحد الحلول الممكنة لتجنب التفاهة وانحطاط الروح. الخبرة البشرية في هذا الحقل، حقل العُزلات الشامخة والمثمرة ابداعا وحياة، تمضي بنا الى الضفة الأخرى من هاوية المصير. تلك العزلة التي ينجزها الاختيار الحر والنمو الطبيعي للممارسة الاجتماعية.

عزلة وسط بحر من العلائق والاختيارات يمور بإيقاعات الجسد وفحوى حياة متدفقة، ربما هي العزلة المضيئة والمثمرة.

أما العزلة القسرية التي تُملى عليك من الخارج وسط يباب لا حصر للمعان سرابه ومخلوقاته المحنطة، فهي عزلة قاحلة مثل الشروط التي انجبتها.

ربما عزلة السجين الذي حسم شرط الاكراه البشري للدكتاتوريات المتعاقبة، أمره، يمكنه أن يصنع منه ملحمة حرية وابداع، أو يميل به نحو التحطيم الكلي وهو الأغلب.

إنها مسألة تحد بالغ القسوة للإرادة المثخّنة بجراحها أمام زحف التدمير . لكن ضمن مساحة أخرى من التحدي واختبار الذات. النوع الأول من العزلة القسرية ربما ينتهي إلى اهمال التحدي كمسألة مصير والاستسلام إلى نوع من مصير مائع لا بريق فيه ولا ابداع.

●●●

يقول مفكرون إن حقول الشر والانحرافات البشرية ، مصدر إبداع لا ينضب له معين.. التحديق دائما في مرايا الشر وشياطين الرأس المنفلتة من عقالها باتجاه الافتراس والفتك والرذيلة...

هكذا شهد التاريخ أعظم إبداعاته في استبطان هذه الظاهرة وتناقضاتها الحادة.. في النبش المبهج في حدائق مقابرها ورفاتها ورميمها، تلك العناصر التي تطبع التاريخ بلون العار القاني وتطيح بادعاءاته الانسانوية.

في المستوى العربي، تزدهر حقول الشر عاما بعد عام ولحظة بعد لحظة وتجلجل حوافرها على كافة الأصعدة، لكن

ليس من إبداعات عظيمة تواكب هذه المسيرة الجهنمية.

●●●

القتلة يأتون من كل صوب واتجاه. تتسع دوائر القتل وجهاته بأشكال مختلفة، كأنما هو انتقام من كسل حياة خادعة، أو ايغال في أفق قهر وسحق لا نهاية لتخومها.. ميراث ثقيل على كتف الكائن الباحث عن دفئه وحريته وسط هذه الأنقاض.

ليس القتل المباشر والابادات الجماعية التي ما فتئت تتكفل بها وتواصلها الحروب والمؤسسات العارية من أي حُجب وأقنعة والتي أصبحت من بداهات التاريخ المعاصر، وإنما القتل بأشكاله الروحية والرمزية الذي يقدم على أطباق باذخة من الدعاية واللمعان وتسطيح الفكر والمعرفة بحجب جوهرهما وتفريغه والايهام به عبر صور بصرية ولفظية خادعة. وما يستتبع ذلك من اقتلاع لذاكرة الشعوب ومنابت إبداعها الخاص باتجاه محوها من أي فعالية حياة أو موت كريمين. وهذا ما أنجزته التكنولوجيا وأوهام العقل الكوني بضراوة لا مثيل لها في مسار الخلق البشري، بإيقاع زمني بالغ الايجاز والنعومة والسخرية..

يأتي القتلة من كل صوب وبأقنعة مختلفة، حيث السماسرة ومخلوقات الاعلان أصبحوا دعاةَ فكرٍ وتنوير ولا يرضون بأقل من أدب طليعي مقاتل.

وحيث التجارب العميقة في الأدب والحياة التي اجتاز أصحابها مشقات ومحنا لتكون دليلَ تميز وحياة، نُهبت حتى القطرة الأخيرة كما تُنهب الثروات.

أين تقف بقامتك النحيلة حد التلاشي، وسط هذا العماء الفائض على الكون، وسط بلادك الممددة مثل صرخةٍ يتسلقها جلادون في ليل ذئبي المزاج.

طوال حياتك، لم تكن لديك شهادة ميلاد ولا أوراق هوية وإقامة ولا دراهم. رحلت ولم تترك سوى أثرك الصاخب في المنافي والطرقات، من بيروت ودمشق حتى باريس وقبر غريب مجهول، أو العودة الى الرحم كما كنت تحلم بها.

أتذكر هذياناتك في المقهى الذي أضحى بعيدا ومعتما، أتذكر وسط الضباب الكثيف لشتاء المدينة التي تفخر بأمجادها كثيرا، عباراتك القاطعة، ربما آخرها:

«كم استثقلتُ الفكر نفسه حين وجدت شيئا منه يتسلل إلى رؤوس الأوغاد».

لن أطيل عليك، فأنت ضجِر أكثر من اللازم. لنا لقاء آخر أكثر حميمية، فقد آثرت في هذه العجالة أن أخبطك (هل خبطتك فعلا؟) بهذا الذي يسمونه «العام» الذي هو نحن..

أصدقاؤك مازالوا ينتظرونك في المقهى.

●●●

نتأمل شجرةً: نخلة أو عشبة أو شجرة سمر نابتة بين مقاصل صخور بركانيّة تشتبك بشفرة السماء في علوها.

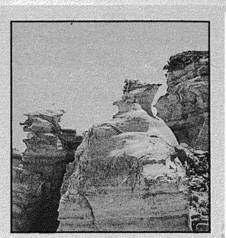
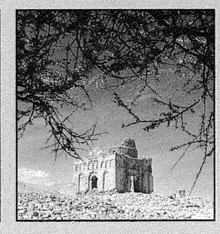
مفاصل جبال هائمة وأليمة
مرابضُ صماءُ لوعول الأبدية
جبال أضاع العدم خاتمَه
السحريّ
في مجاهلها وشعابها

نتأمل الشجرةَ النابتة في هذا الكون السديمي الذي يلد الأرض ومن عليها من زفرة واحدة.

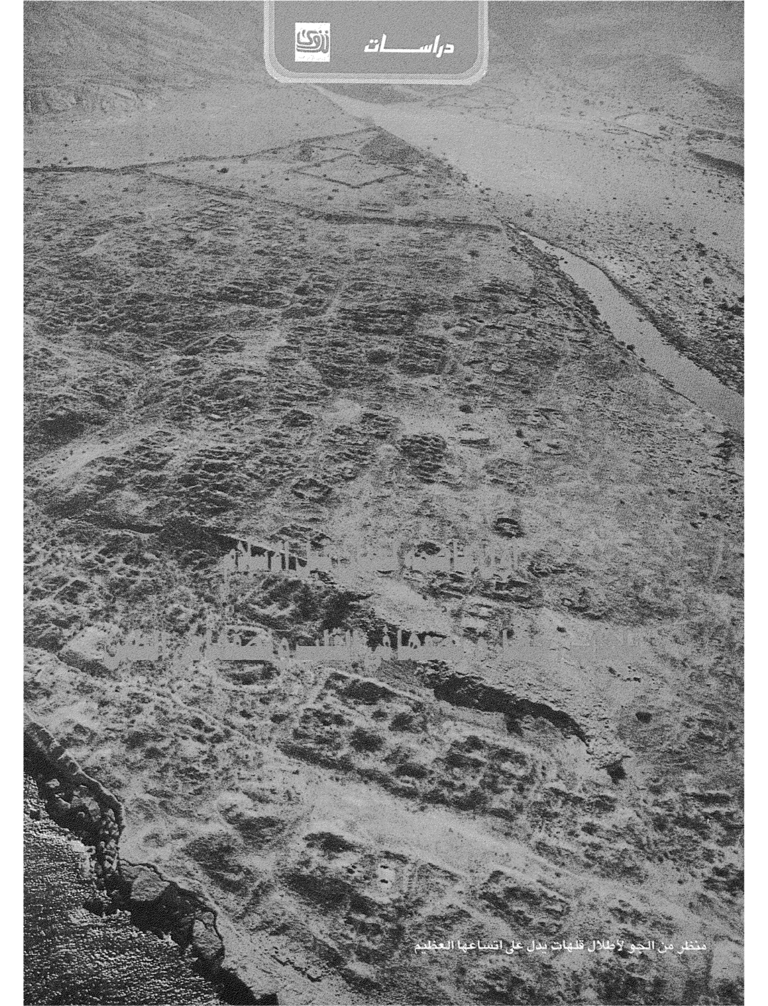
نتأملها وحيدة:

وسط موج قدرِها العاتي
وسط العواصفِ والسيول وبنات آوى
وحيدة في مرآة نفسها وأحلامها
مثل استغاثة أطلقها حطّاب في أزمان سحيقة
ربما حط عصفور عليها أو يمامة تشرب الماء
من يدها
ربما أضاء نيزكٌ أغصانَها
ربما حلمت بالرحيل الى أماكن أخرى
أو بفأس تنزل دفعة واحدة ومن غير رحمة
ربما أناخ بدوي في ظلالها، أيامَه
ربما..

سيف الرحبي


المحتويات



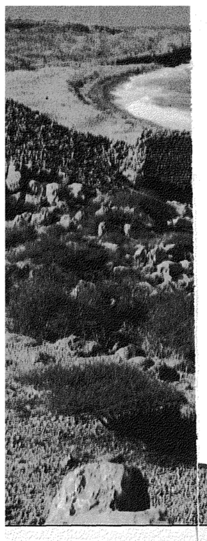
منظر من الجو لأطلال قلهات يدل على اتساعها العظيم



أحـد أهـم المعـالم الأثريـة في قلهـات

- مالك بن فهم : طرد المحتلين.. ثبت الوجود العربي والأزدي خصوصا.
- ياقوت الحموي : فرضة بلاد عُمان.
- ابن بطوطة : مدينة حياة .. وحضارة.
- ماركو بولو : مدينة هامة .. استراتيجية الموقع والمكان.
- البوكيرك : دمرها .. بداية الغزو البرتغالي.
- مايلز : بقايا حضارة اندثرت معالمها.

طالب المعمري




شاطيء قلهات عليه بعض البقايا الأثرية

من الصعب أن يبدأ الانسان بشرح الصعوبات التي تواجهه كمدخل للحديث عن أي موضوع يريد أن يتحدث أو يكتب عنه خصوصا فيما يربط العلاقة بين القرب ـ البعد. فالموضوع الذي نريد أن نكتب عنه قريب مكانيا غائر في التاريخ والأزمان فهو بعيد بتسلسله ووضوحه. فالبعد ليس بالاحقاب وتعاقب الحضارات والأزمنة. ولكن البعد الحقيقي هو القطيعة التي تفصل بين تلك التعاقبات الزمنية والمعرفية وتموجاتها عبر دهور الزمن بحيث أنك ترى الشيء ولا تراه في نفس الآن. تشاهد بقايا ولكن أين التفاصيل .. فالتفاصيل أساس من أسس المدنيات والأمكنة التي تؤسس لذاتها وإلا أصبحت الحياة مجرد زنبرك لا يستقر على حال هنا.. أو هناك. قطيعة بين حياة هنا .. وحيوات مخبأة لا نعرف عنها غير شذرات لا تسمح لنا بالحكم الحقيقي أو التقريبي على أقل تقدير. عندما وقفت متكئا على جدار الزمن القلهاتي كان البحر وقتها أقرب الى اللون الرمادي فالموجة تلبس اليابسة بياض البراق، وتهرب الى منبعها في حضن الماء.. كان شهر ديسمبر شهر الاغتسال حينما زرت قلهات.. المدينة التاريخ، القرية، الزمان. والحضارة التي وقفت هنا أو ذهبت بلمعان الذهب الى التاريخ دون الجغرافيا كشيء أحاول أن أقبض عليه إلا من حجارة وسراديب وبقايا... من مسجد أو ضريح أو ربما مبخرة فاح التاريخ من قبابها وانسلت الجغرافيا من بين أصابع أقدامها. (كما ونحن عندما ندخل مدينة ما نبني ونؤثث فضاء المكان بحكى وحكايات وأساطير ثم في الصباح. لم يبق إلا ما قبض عليه المكان بنواجزه كشاهد وشاهدة. إننا نحن وليس غيرنا).

حضارة قلهات..من أهم الحضارات العمانية وهي كعين لاقطة حينما تسرق الشمس من أشعتها الأولى وتسوقها بخيوط من ذهب أو نار الى أول يابسة عمانية.

فقلهات مكملة مع اختيها مدينة صور العمانية ومنطقة رأس الحد اليابسة البكر لأول أرض عربية تشرق عليها الشمس. وهي المودعة الأولى لغروبها الى زوال اليوم وانقضائه. إذن فالأرض الممتدة من قلهات حتى رأس الجنز شهدت أعظم حضارات الجزيرة العربية .خصوصا أن الاكتشافات أثبتت أن الابجدية شهدت ولادتها الأولى في منطقة رأس الجنز في الألف الثالث قبل الميلاد [١]. كما أن مدينة صور وهي الجارة الكبرى لمدينة قلهات لا تتعدى المسافة بينهما ٤٠ كلم والتي قطعها الرحالة المغربي ابن بطوطة مشيا على الأقدام [٢] موطن الحضارة الفينيقية الأولى قبل هجرتهم نحو مناطق البحر المتوسط خلال الالف الثانية قبل الميلاد، ويعتبر هيرودوتس



أضرحة وقباب

نقلا عن كهنة مدينة صور الفينيقيين في أيامه بأن هذه المدينة أنشئت قبل ٢٣٠٠ سنة من تلك الأيام.(٣)

فقبل الدخول في صلب الموضوع حول حضارة قلهات وهي بلا شك حضارة عريقة. حضارة ثرية وغنية عالمية المكانة وهي كذلك حضارة منسية ، وأن الزمن دفنها مع ركامه بعد الزلزال الذي قضى على معظم شواهد المدينة قبل ثلاثمائة عام حسب ما ذكره الأهالي. لابد لي أن أرثي لحالي وأنا أقف في ذلك اليوم من ديسمبر الذي بدا لي أنه يحمل الى برودة خاصة في هذا المكان الهادىء بأحجاره وركامه وبحره الرمادي المزرق . فمن يسمع ويقرأ. ليس كمن يعايش حالة يريد أن يراها على غير حالها المندثر. ولا يريد أن يجتر العبارة التي تقول «أثر بعد عين» فيبدو أن للعين احالات وللقلب قراءات. فالقراءة الحقيقية للمكان تتعدد على مستويين الأول قراءة المكان عينيا (ما بقي ، وما اندثر) والمستوى الثاني : قراءة المكان وتفاعلاته بالذهاب ليس للمكان وحده وانما الى المراجع والكتب التي تسند واقعية حضور المكان عبر الكتابات التي تنير ظلمة التاريخ وتقرأ على أقل تقدير تفاصيل من عبروا وعمروا هذا المكان وخلفوا فيه وله مكانا في الجغرافيا والتاريخ.

فبالرغم من الدمار الممثل بالزلزال الذي شهدته حضارة ومدينة قلهات قبل ثلاثمائة عام حسب ما ذكره سكان قلهات الحاليون وما ذكرته معظم الكتب التي تحدثت عن قلهات بشكل مقتضب.

فرغم الزلزال وما ألحقه بالمدينة من خراب عظيم يستطيع الزائر أن يلاحظ فعل الحضارة التي قامت فوق تلك الأرض المدمرة فأنقاضها موجودة رغم أن معظمها مختف في باطن الأرض.

وحتى يتسنى لنا الولوج الى قراءة المدينة بشخوصها، وحياتها، وعظمتها، وتقهقرها، ثم الكوارث التي حلت عليها وانتقالها الى عالم النسيان لابد من الحديث عن الغضب الذي ارتبط بمثل هذه المدينة التي كانت تسمى يوما ما «فرضة بلاد عمان» كما وصفها ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان.

ويتمثل هذا الغضب في خمس نقاط هي :

١ - غضب المكان بقسوته التضاريسية والحرارية الصعبة .

٢ - غضب المكان كعرضة لمخاطر الغزاة المحليين، «الصراعات المحلية» والاقليميين، «الفرس»، والدوليين «البرتغاليين».

٣ - غضب الطبيعة : الزلزال وما خلفه من آثار مدمرة.

٤ – غضب النسيان : الذاكرة المفقودة والتاريخ المنسي.
٥– غضب الاقتراب من البحث والتنقيب عن آثار وحفريات الكشف عن حضور المكان وحضارته.

التاريخ الأول:

إذا كان التاريخ ينطلق من أول نقطة لفعل حدث ما . فإن أول ما سجله بالنسبة للتاريخ العماني متمثل بالتسجيل للحواضر والمدن فإنه بدأ مع أول عاصمة سياسية لعمان «قلهات» فقلهات بهذه الصفة لا تستطيع أن تموت وإن بقيت مدفونة لا نعرف من حكاياتها الا القليل بما ذكره التاريخ بشيء لا يلبي مطمح الدارس لحضارة بحجم حضارة قلهات ودورها المؤثر في مسيرة عُمان منذ مئات السنين قبل الميلاد.

يبدأ التاريخ الفاعل لقلهات مع أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الثاني ق.م . (٤) بهجرة بني الأزد بقيادة زعيمهم مالك بن فهم الى عُمان في أعقاب انهيار سد مأرب الذي نجم عنه فوضى اجتماعية أدت الى هذه الهجرات الجماعية نحو الشمال ومن ضمنها عُمان.

وقد اختلفت المصادر التاريخية حول أسباب لجوئه الى مدينة قلهات وكيف وصل إليها. هل عن طريق البر أم البحر. ولماذا اتخذها مقرا مستقرا وعاصمة لملكه.

المؤرخون العمانيون معظمهم يرجحون وصوله بحرا دون التطرق الى الكيفية التي وصل فيها الى المدينة وما هي المقومات التي تهيأت له في ذلك رغم أن بعض المصادر تذكر أن وصوله كان على مراحل يتوقف في المناطق التي عبرها ، كما أن مالك بن فهم ومن أتى معه من الأزد ليس لهم دراية بالبحر خصوصا وإن المسافة ليست بالقريبة وهم يعيشون في أوطانهم الأولى في منطقة أومناطق جبلية وليسوا أهل بحر. هذا ربما ملحوق عليه في المغامرة والأسفار والظروف الصعبة وأيضا في رأيي لو أنهم جاءوا برا لاستقر بهم المقام في مناطق غير تلك المدينة التي اختاروها وهي قلهات وهي نائية نسبيا عن مركز المدن والحواضر في ذلك الزمان. يتبين أن المقارنة تميل الى أن طريقهم كان طريق البحر، لهذا تعددت أسباب مالك بن فهم في اختياره هذه المدينة التي سنناقش مدلولاتها وأهمية هذا الاختيار الصعب والاستراتيجي في نفس الآن. وخيارنا في تفهم تلك العلاقة المتبادلة بين الصعب والاستراتيجي يرتكز على قراءات من عين المكان وقراءة المصادر التاريخية والجغرافية . ومنها أن قلهات تقع على البحر في منطقة وسطى من البلاد العمانية وبالتالي يسهل لمالك الاتصال ببلاد اليمن التي هاجر منها والتي يسكنها بقية قومه ولا تنقطع امداداتهم له اذا طلب مساعدتهم في النزاع المرتقب بينه وبين الفرس.

الاتصال البحري:

ان موقع هذه المدينة بالقرب من الجزء الشمالي من عُمان الذي كان الفرس يحكمونه ويتخذون من صحار مقرا لحكمهم ولنفوذهم، مكن مالكا من أن يستطلع أحوالهم عن طريق الاتصال البحري الذي كان يربط قلهات بصحار وغيرها من الموانيء التي تقع على الساحل العماني.

يضاف الى ذلك أن قلهات في حد ذاتها كورة منيعة يسهل الاتصال بها عن طريق البحر، كما أنها وكما أشرنا كانت محطة هامة من محطات التجارة، فكانت تفد إليها السفن القادمة من بلاد الهند، وكذلك السفن القادمة من اليمن وظفار عن طريق بحر العرب. مما أدى الى انتعاش أحوالها المالية والمعيشية الى حد كبير، ولذلك فإن مالك بن فهم فضلها لتكون مقرا له ولم يتوغل في داخلية عمان حتى يصفي حسابه مع الفرس أولا.

وربما يكون مالك بن فهم قد اتخذ من قلهات مقرا لحكمه بسبب آخر، وهو أن هذه المنطقة من عُمان كانت لا تخضع للنفوذ الفارسي، ولذلك فإن أهلها وكذلك القبائل التي تسكن بالقرب منها كانوا غير خاضعين لأي سيطرة فارسية. ومن ثم يمكنهم بأن يلتفوا حوله وأن يقدموا العون والمساعدة لتخليص بقية بلادهم من الناحية الشمالية من النفوذ الفارسي، وهذا ما حدث بالفعل، لأن مالكا وكما تؤكد كتب التاريخ قدم من اليمن في عدد من أهله لا يزيد على ستة آلاف وانتصر على الفرس الذين كان جيشهم لا يقل عن أربعين ألفا (٥). ومع الاعتراف بشجاعة مالك وقومه إلا أن هذا النصر لا يمكن أن يتم الا بفضل المساعدة التي لقيها من سكان البلاد الذين جاءوا واستقروا فيها قبل قدومه، وهم عرب مثله.

لكل هذه العوامل والأسباب اتخذ مالك بن فهم مدينة قلهات مستقرا له وعاصمة لملكه. بعد أن رأى الفرس يسيطرون على الجزء الشمالي من عُمان، «فأنزل بها من كان معه من الحشم والعيال والنساء والأثقال.. ليكون أمنع لهم، وترك عندهم من الخيل والرجال ما يحفظونه ثم سار هو ببقية عساكره وصناديد رجاله» للقاء الفرس الذين انتصر عليهم انتصارا ساحقا في صحراء سلوت بالقرب من نزوى وأجبرهم على التقهقر الى صحار، حيث عقدوا معه هدنة على أساس أن يمهلهم عاما يعودون بعده الى بلادهم «وأعطوه على ذلك عهدا وجزية» فاستجاب مالك لطلبهم وعاد الى قلهات.

وعندما نقض الفرس الهدنة بتأثير ملكهم «دارا» الذي غضب من العهد الذي أبرمه نائبه في عُمان مع مالك بن فهم، وأرسل قوات كبيرة الى عمان، انقض مالك على هذه القوات من قلهات ودحرها وفر الفرس الى بلادهم هاربين، واستولى مالك على بقية عُمان وما يليها من الأطراف وساس الناس سياسة حسنة «وكان ينزل الى شاطيء قلهات وينتقل الى غيرها» ويحدد العلامة نور الدين السالمي مقر اقامته تحديدا أدق فيقول انه «كان ينزل ما بين عُمان الى ناحية اليمن، وكان أكثر نزوله بشاطيء قلهات من شط عُمان ، وينتقل منها الى غيرها».

ومعنى ذلك أن مالك بن فهم لم يتخذ من قلهات مستقرا له وعاصمة دائمة لملكه، ولكنه كان مع ذلك ينتقل منها الى غيرها من المدن لتفقد أحوال مملكته، ثم لا يلبث أن يعود الى قلهات لأن أكثر نزوله واقامته كان بها كما ذكرها العلامة نور الدين



ما تبقى مـــن آثـــار

السالمي في كتابه تحفة الأعيان.

وهكذا فإن اتخاذ مالـك بن فهم في البداية من قلهـات قاعدة عسكريـة برز منها لقتال الفـرس وتحرير البلاد مـن احتلالهم لها، وبعد انتصـاره عليهم عـاد الى قلهات واستقـر فيها واتخذ منها عاصمة له.

وعلى ذلك فإن هذه المدينة تعتبر أول عـاصمة عربية لعمان يتخذها ملك عربي في تاريخ عُمان القـديم، ومع ذلك فربما كانت هناك عـواصم أخـرى سبقتها وربما كـان هناك ملـوك آخرون سبقوا مالك بن فهم واتخذوا عـواصم لملكهم، وهذا أمر طبيعي، ولكن كتـب التاريـخ لاذت بالصمـت ولم تنبئنا بشيء عـن هذه العواصم. ولذلك فإن قلهات تفوز بسبق الحديث كأول عاصمة عربية لملـك عربي ولأول دولة عربية قامـت في عُمان قرب نهاية القرن الثـالث للميـلاد. واستمرت قلهات عـاصمة للبـلاد حتى انتقل الحكم من بني مالك بـن فهم الى بني الجلندى الذين نقلوا كرسي الحكـم الى توام ثم اتخذوا مـن صحار عـاصمة لهم ربما لاعتبارات سياسيـة وتجارية، وعند ظهور الاسلام كـانت هذه المدينة (صحار) مقرا لحكام عُمان سن بني الجلندى كما تحدثنا كتب التـاريخ. ولذلـك فإن صحار تعتبر أول عـاصمة لعُمان في العصر الاسلامـي، كما كانت قلهـات أول عاصمة لها في عهـدها القديم.

أسباب اختيار المكان :

بالنسبـة لاختيار مـالك بن فهـم قلهات مقـر حكمه فـذلك يرجـع الى أسباب أخـرى هي في رأيـي ترتبـط بوضعيـة المكان وقدرته الحصينة ومناعته وصعوبة الوصول اليه.

ولماذا لم يختر مثلا صور أو قـريات أو أية منطقة سـاحلية أخرى ربما اختيـاره وقع على المنطقـة لأن بها ظروفـا غير التي تشاهـد الآن وهي: ربما كانت المنطقـة مسكونة. وفيها عـوامل الحياة ولم تـذكرها مصادر التـاريخ ولم يصلنا شيء مـن ذلك. وثانيـا ربما اختار هذه الرقعـة من الأرض ليؤسس هـو بنفسه حاضرهـا ومستقبلها ولكي يجعل أتباعه دومـا على استعداد لملاقاة الأعداء والغزاة بمكان قاس ولابـد من أن يعكس قساوته على ساكنيه. وتكمن عبقرية مالك بـن فهم في معرفته بالبيئة وما يحيط بها من أخطار خصوصا محدوديـة عدد رفاقه وجماعته،

فالطبيعة والاختيار الآمن للمكان عامل قوي للحماية كما أن المنفذين الجنوبي نحو صور والشمالي ونحو قريات يمكن السيطرة عليهما بسهولة وهناك أهم عاملين للحماية الأساسية وهي السلسلة الجبلية من الخلف والبحر وأهواله من الامام.

استنتاج آخر ربما أطرحه هنا لماذا أيضا ومرة أخرى اختيار مالك بن فهم قلهات رغم وعورتها كما ذكرنا، وبما أن مالك بن فهم خلال تحركاته من اليمن جلب معه المأكل والملبس بحيث لا يشغله شاغل عن تحقيق طموحاته بالاستقرار هو وجماعته لتكوين الحياة الحضرية في هذه البقعة العربية، وهذا يتأتى من أن كون معظم جنوده وأتباعه من الفرسان المحاربين الشجعان. لهذا نجد اهتمامهم بالزراعة والرعي محدودا جدا في المراحل الأولى كما ذكرته جل الدراسات التي تطرقت الى سيرة مالك بن فهم وذلك بسبب الحروب التي ذكرناها مع الفرس الذين كانوا يحتلون بعض أجزاء عُمان في ذلك الوقت.

قبل انتقالي للتطرق الى ملامح مدينة وحضارة قلهات لابد لي أولا وقبل كل شيء أن أذكر بحسرة الهنات والثغرات التي يطويها التاريخ بين صفحاته والمتمثلة في جوانب منسية من تاريخنا العماني والعربي. وما يؤسف له حقا ومن خلال دراستي هذه وجدت ما يجب أن يصحح له في التاريخ.. للمكان وللمستقبل وللأجيال التي ستأتي والتي لا تعرف الكثير عن تاريخها الحافل بالعظمة. وتبين لي أيضا أنني في هذه الدراسة وغيرها كثيرا ما وجدت ضعف المصادر التاريخية العمانية المتمثلة في الكتاب العمانيين - قدماء ومعاصرين - لهذا وللحقيقة كتب العلامة نور الدين السالمي أكثر التصاقا بالاحداث التي تشملها من غيرها من الكتب التي قرأتها.

إذن من يريد أن يعرف التاريخ العماني فعليه بقراءة كتب الرحالة والمستشرقين والغزاة الذين عاشوا في عُمان وتنقلوا فيها والذين ربما نتفق معهم في بعض الأحداث والسير والحالات ونختلف معهم في أمور أخرى، ومن هذه الأمور التي نختلف معهم فيها حول هوية المكان أن عُمان لم يوجد بها عنصر عربي قبل وصول مالك بن فهم إليها وهذا كلام مغالط فيه ومردود عليه وهذه المسألة تحتاج الى دراسة وتعمق وتمحيص واف.

فالتاريخ العربي للمكان العماني لم يبدأ فقط بوصول الأزد الى عُمان.. الأزد قبيلة عربية كبيرة هاجرت من اليمن وأثرت بشكل كبير في الأرض العمانية وتفاعلت مع غيرها ايجابيا مع الوجود الغربي بأفراده وقبائله. ولكن الحضور العربي دوما موجود.

عمان والعرب الأوائل

سكن العرب عُمان منذ وجدوا . فقد عاش عاد وقبيلته على تلك الكثبان الرملية الواقعة بين عمان وحضرموت.

وقد ذكر المؤرخ والجغرافي اليوناني سترابو الذي عاش في النصف الأول من القرن الأول ق.م. (٦) وترك مؤلفات كثيرة من أصول الشعوب والعلاقات ما بينها أن قبيلة «ثمود» عاشت في المنطقة نفسها، أما القبائل العربية الأخرى القديمة فقد أورثت أسماءها لبعض المدن العمانية مثل قبيلة «صحار» التي عاشت في منطقة «الباطنة» ، ثم قبيلة أوبال التي ورد ذكرها في وادي بني رواحة والرستاق. كذلك هناك روايات يتناقلها علماء الانساب العرب ومفادها أن سام بن نوح حكم المنطقة الممتدة من الحجاز الى عُمان وأن حفيده سهيل أسس مدينة صحار.

حوالي القرن الثامن ق.م وسع يعرب بن قحطان سلطان قبيلته يعرب وأرسل أخوته ليحكموا عُمان وحضرموت والحجاز . ويقول ابن خلدون: «كان يعرب بن قحطان من أعاظم ملوك الأرض. ويقال إنه أول من حياه قومه بتحية الملك وهو الذي ملك اليمن وغلّب عليها قوم عاد. وغلّب العمالقة على الحجاز. وولى أخوته على جميع ما فتح. فولى جرهما على الحجاز. وعاد بن قحطان على الشحر وحضرموت بن قحطان على جبال الشمر. وعمان بن قحطان على بلاد العرب.

لكن يشجب خليفة يعرب فقد سلطانه على عُمان التي استعادها ابنه عبد شمس. وحكم عبد شمس جميع مناطق جنوب الجزيرة، وخرجت من صلبه سلالة الحميريين الذين حكموا اليمن منذ سنة (١١٥ ق.م) حتى ظهور الاسلام وقد ارتبطت عمان بعلاقات وثيقة بمملكة الحميريين ومملكة سبأ.

أما حمير نفسه، الذي حمل هذا الاسم بسبب ثوبه الأحمر فهو ابن عبد شمس. واسمه مازال مستخدما في عُمان حتى أيامنا هذه.

قلهات المدينة .. والحضارة

بعد أن ثبت مالك بن فهم قلهات عاصمة لملكه برزت قلهات كعاصمة يحسب لها حساب في الخارطة الاقليمية للمنطقة. وتجسد هذا بما تميزت به من سطوة وحظوظ قلما توافرت لمدينة في ذلك الزمان.. حيث أنها برزت كأحد أهم المناطق ليس على مستوى الساحل العماني فقط وانما على امتداد حضورها ليشمل الخليج العربي وبحر عُمان والمحيط الهندي وكانت بعد ذلك من أهم موانيء المنطقة وملتجأ لكافة الحالات والظروف التي عايشتها المنطقة فهي بتمركزها الوسط سهل لها هذا التميز والحظوة بين حواضر المدن في تلك الأحقاب.

ولكن هذه الميزة جلبت عليها بقدر ما هي نافعة مضار ومصائب عديدة أولى هذه المصائب انه من يسيطر عليها يسهل عليه السيطرة على بقية المناطق العمانية منها وأن تحصيناتها واستحكاماتها كانت قوية صعب على الغزاة اقتحامها ومن يستولي عليها فقد يسهل له تحقيق مناله بالسيطرة على بقية أجزاء البلاد.

كما أن تحكمها على الطرق البحرية جعلها مفتاح المنطقة بحريا. أما بريا فإن وادي العسر كان يعد ممرا طبيعيا الى داخلية عُمان وهذا بالفعل ما تحقق لمالك بن فهم من خلال قراءته لجغرافية المنطقة. وأيضا من أتى بعده وسيطر على المناطق المحيطة بها الذي تمثل بالمفردات التي ذكرت بعض المصادر أحداثها ونسيت بعضها والمتمثلة في مدن سيراف

وقبس وهرمز: ومحاولاتها السيطرة على مدينة وميناء قلهات. وقد أتاحت الاضطرابات التي اقترنت بغزو المغول لفارس في القرن الثالث عشر الفرصة لحكام هرمز أن يدخلوا تغيرات على الوضع وبالتالي أخذوا ينهجون سياسة أكثر استقلالا من ذي قبل، فعندما حاولت السلطات الفارسية فرض ضرائب على سكان هرمز غادر هؤلاء الى قلهات وأخذوا يوجهون القوافل التجارية نحوهم مما أجبر السلطات الفارسية على عقد اتفاقيات معهم.(٧)

كذلك حلت أسرة الجبوضي محل أسرة المنجوي في منطقة هرمز القديمة وأخذ أمراؤها يولون ساحل عُمان اهتمامهم فحولوا قلهات الى مركز تجاري هام ومعقل حربي منيع وذلك خلال أعوام ١٢٦١م. (٨)

كما تشير المصادر البرتغالية بأن هناك أربعة مراكز للقوى في عُمان في ذلك الوقت ودورها في السيطرة على منطقة قلهات والمتمثلة في أحد هذه المراكز أن قبيلة بني جبر وما تشير إليه تعليقات البوكيرك الى أن بني جبر وقاعدتهم في الاحساء يسيطرون على البلاد العمانية ويقتسمون الحكم فيها مع النباهنة والهرمزيين وغيرهم والأراضي الواقعة من الخليج حتى عدن والتي تصل الى مشارف مكة. فالابن الذي يحتفظ باللقب عن أبيه كان يحكم فرطاق وظفار وقلهات ومسقط والأراضي التي تمتد حتى حدود عدن.(٩)

كذلك تعرضت قلهات الى دمار وتخريب على يد الفونسو دا البوكيرك قائد الحملة الاستعمارية البرتغالية سنة ١٥٠٧م وذلك بسيطرته على قلهات ونهبه للمدينة وأحرقها قبل مواصلتهم السير الى مسقط التي تعرضت هي الأخرى الى دمار وخراب كبيرين.(١٠)

وقد حافظ العمانيون على تفوقهم البحري في غرب المحيط الهندي طوال عهود قبس وهرمز وقلهات، أما شرق المحيط الهندي فقد بقي خاضعا لسيطرة الصين وسيطرة اندونيسيا المتزايدة. وقد ذكر ابن بطوطة أن رحلته الى الشرق في القرن الرابع عشر الميلادي من بنادر الملبار كانت تتم على مراكب صينية.

وكانت هناك تطورات هامة تجري على فنون الملاحة عند العرب من أهمها استعمال الابرة المغناطيسية والاستمرار في تطوير نوع آخر اسمه «الراهمانيات» وهي قوالب شعرية تتضمن معلومات بحرية وجغرافية وفلكية.

وإنه لمن المؤكد أن الفضل الكبير في هذا التطوير يعود الى الملاحين العمانيين.

ومن أبرز الشخصيات التي اقترن اسمها بتاريخ الملاحة وعلوم البحار في تلك الفترة، الملاح العماني، شهاب الدين أحمد بن ماجد صاحب كتاب «الفوائد في أصول البحر والقواعد»، الذي يعتبر مرجعا من المراجع البحرية الهامة النادرة، وقد كتب أيضا، خلال حياته الحافلة بالتجارب البحرية والرحلات المستمرة، نحو أربعين مصنفا، تتناول موضوعات الملاحة البحرية، غير أن كتاب الفوائد يعتبر غاية ما وصلت إليه الكتابة العربية عن الملاحة.

يبدو أنه قبل تاريخ ١٥٠٧ وهو تاريخ وصول البوكيرك الى قلهات قد اثقلت كثيرا من ثقل قلهات وتأثيرها الإقليمي الى مناطق هامة غيرها ومنها صحار التي كانت لها أهمية أساسية في التاريخ العماني منذ ابتداء القرن الثالث الهجري كأحد أهم المراكز التجارية في منطقتي الخليج العربي وبحر عُمان والمحيط الهندي الى جانب ذلك بدأت مدينة مسقط والمناطق التابعة لها خلال تلك المدة تظهر كبناء يبرز وبقوة على الساحل العماني وذلك لموقع مسقط الفريد والمتميز على خارطة المدن الهامة ، بما وجه نظر البوكيرك مباشرة الى مسقط واعتبر المناطق التي مر عليها مجرد مناطق ليست بالأهمية التي كان يحسب لها حساب وبالفعل أثبتت الأحداث بعد ذلك التاريخ ان مسقط كانت المركز الرئيسي للبرتغاليين. كما اتخذت بعد طرد البرتغاليين مكانا لانطلاق السفن العمانية نحو آسيا وافريقيا ومنطقة الخليج العربي ثم الرأس السياسي للدولة العمانية حتى الآن.

فالواقف على بوابة عُمان (قلهات) وهو ينظر الى بحرها كزرد يهوله منظرها لسببين : التخريب الذي لحق بها بسبب القصف البرتغالي. وثانيا :بسبب الزلزال الرهيب الذي أتى ليكمل ما أبقاه القائد البرتغالي البوكيرك على أرضها وكما ذكرها العلامة نورالدين السالمي في كتابه تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان «هي الآن عارية من هذه الصفات لانتقال العمارة عنها الى مسقط (مسكد).

إذا كانت قلهات محط أنظار العالم في ذلك الوقت بسبب كونها أول عاصمة لعمان قبل الاسلام كذلك بسبب المميزات العديدة التي تزكي موقعها الفريد والمتميز وكمدينة هامة وميناء متميز تتوجه اليه أنظار الطامعين فإن قلهات كانت لها ميزة الاستقطاب ليس بالنسبة لأولئك فقط ولكن للرحالة والمستكشفين والباحثين عن المعرفة، لهذا فقد وصفها ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان بانها «فرضة بلاد عمان».

لكثرة ما ترفأ فيها السفن القادمة من الهند والمتجهة إليها. فقد كانت قلهات في عز مجدها وهي من أجمل المدن العمانية وأهم الموانىء البحرية في منطقة المحيط الهندي وبحر العرب، لذلك فقد كانت محط أنظار الرحالة من الشرق والغرب.

زيارة الرحالة المستكشفين :

زيارة ياقوت الحموي وكتابته بشكل رائع عن قلهات دليل أهميتها والا فما وصفها بهذا الاسم المميز بأنها «فرضة بلاد عمان» وقد أكمل وصفها وبما يليق بمكانة قلهات كل من زارها، حيث زارها بعد ذلك الرحالة العربي المغربي الشهير ابن بطوطة أثناء رحلاته في القرن الرابع عشر الميلادي وسجل ملاحظاته وانطباعاته مشيرا الى أن مدينة قلهات تقع على الساحل. وهم أهل تجارة ومعيشتهم مما يأتي إليهم به البحر الهندي. وإذا ما وصل اليهم مركب فرحوا به أشد الفرح. (١١)ويتحدث ابن بطوطة بشكل مطول عن زيارته لقلهات في كتابه «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» «إنه لما وصلنا الى مرسى



بقـــايا ســـــور

كبير على ساحل البحـر تعرف بصور رأينا من هنا مـدينة قلهات في سفح جبل فخيـل لنا أنها قريبة فلما ظهرت لنـا المدينة أحببت المشي اليها والمبيت بها فسألت عن طـريقها فـأخبرت أني أصل إليها عند العصر فصحبنـي أحد البحارة ليدلنـي على طريقها على أن يلحق أصحابي بنا في اليوم التالي وذهبنا نحسب المدينة قريبة منا وكان بيننا وبين المدينة مهـاو وخنادق.. ثم وصلنا الى قلهات فأتينـاها ونحن في جهد عظيـم وكنت قد ضـاقت نعلي على رجلي حتـى كـاد الـدم أن يخرج من تحت أظفـاري فلما وصلنـا بـاب المدينة كان ختام المشقة وقال لنا الموكـل بالباب لابد لك أن تذهب معي الى أمير المدينة ليعرف قضيتك ومن أيـن قدمت فذهبت معه اليه فرأيتـه فاضلا حسن الأخـلاق وسألني عن حـالي وانزلني وأقمت عنده ستة أيام لا قـدرة لي فيها على النهوض على قدمي لما لحقها من الآلام».

ويصف ابـن بطوطة المدينة كما رآهـا حينها. ويقول: «مـدينة قلهات على السـاحل وهي حسنـة الأسواق ولها مسجد مـن أحسن المساجد حيطانـه من القيشاني وهو مرتفـع« أي المسجد» ينظر منه البحر والمرسى. وهو من عمارة الصالحة «بيبي مريم» ومعنى بيبي «الحرة» وأكلت بهذه المدينة سمكـا لم آكل مثله في اقليم مـن الأقاليم وهم يشوونه على ورق الشجر ويجعلونه على الأرز من أرض الهند وهـم أهل تجارة ومعيشتهـم مما يـأتي إليهـم عبر البحر الهنـدي. وكلامهـم ليس بـالفصيح مـع أنهم عرب وكـل كلمة يتكلمـون بها يصلـونها بـ «لا» فيقـولـون مثلا: تـأكـل لا تمشي لا. تفعل كـذا لا وكانوا تحت امرة قطب الدين تمهتن ملك هرمز.[١٢]

كما زار قلهات في القرن الثالث عشر الميلادي الرحالة ماركو بولـو وهي في ذروة ازدهارها وسماهـا «قلاياتي» تأثـرا بلغته الايطالية: ووصفها قائلا:

«قلهات مـدينة عظيمة تقـع على خليج يسمى قلهـات، وهي مدينـة هامة تبعـد بستمائة ميل الى الشمال الغـربي لظفار على سـاحـل البحر وأهلهـا عرب يخضعـون لهرمز وكلما وجـد ملك هرمـز نفسه في حرب مـع ملك أقـوى منه لجأ الى مدينـة قلهات لمناعتها وموقعها الاستراتيجي وتحصيناتها، وأهلها لا يزرعون الحبوب. وانما يستـوردونها من خارج البلاد على متـن المراكب التجـارية والمينـاء واسع جـدا وجيـد، ومن هـذه المدينة تـوزع التوابـل والسلع الأخـرى على مدن الـداخل وهـم يصدرون الى الهند أيضا كثيرا من الخيول العربية الأصيلة».[١٣]

كما زارها منـذ حوالي مـائة وثلاثـة وعشرين عـام المعتمد



مدخـــل يـؤدي الى البحـــر

السياسي البريطاني في مسقط صموئيل بـاريث مايلز وذكرها في كتابه «الخليج بلدانه وقبائله»(*) بأنه لم ير فيهـا إلا ما رأيناه نحن خلال زيارتنا لكتابة هـذا الاستطلاع أطلالا وبقايا آثار من تدمير الزلزال الذي حل بها وما لعب به الزمن وغباره من تأثير سلبي على حضـارة شهد العـالم على عراقتها ومتـانة أصـالتها المتجذرة في التاريخ.

ويصف مايلز قلهات التي زارها عام ١٨٧٤ «بقايا حضارة اندثـرت معالمها» ولم يكتـف بالوقـوف على الاطلال ، وإنما زار معظم القـرى التي نجت مـن الزلزال مثـل كبدا وقوضـا وحلم وقصعة وشوفي وصفن وتعب وغيرها وتجول في وادي «العسر» الذي كان يمثل الطريق الطبيعي العام الى المناطق الداخلية لعمان وقد تعطل الآن لوجـود جنادل مـن الصخور سقطت فيه مـن الجبال المحيطة.

ويقول مايلـز إن المناخ ربما كان جيدا هنا في الأيـام القديمة حيث كـان بمقدور السفن البقـاء لمدة طويلة عنـد مخرج الوادي ومدخل الميناء. ومن المحتمـل وجود اثنين من الخلجان الصغيرة اختفيـا سـواء كـان ذلك بـامتـلائهما بـالصخـور الصغيرة أو بالاتربة نتيجة لعوامل التعريـة أو كان ذلك بسبب الزلزال الذي ضرب المنطقة منذ ثلاثمائة عام وهو أقرب للصحة حسب قوله.

فقبل انتقالنا الى الحديث عن حضارة قلهات وما رأيناه وما قيـل عن حضـارتها سـواء كان ذلـك شفـاهيـا أو كتابيـا يهم القـاريء أن نشير الى أن قلهـات عـاصرت مدنـا عـربيـة كثيرة أسسها على سواحل افريقيا الشرقيـة أو وطد كيانها المهاجرون والتجـار العمانيون ابـان القرن الثـالـث عشر الميلادي ومنهـا مقاديشـو ومالنـدي ولامو وممباسـا وجيدي ومـدن أخرى في جزر كلوه وبمبا وبنه. وتدل الحفريات الأثرية التي أجريت منذ عهد قريب في كلوه وجيدي عن حضـارات عاشت في تلك المناطق ابان تلك الحقبة وكانت صلة عمان بشرق افريقيا ـ طويلة العهد ـ وكان لها أثـر بالغ في تعريب السـواحل الافريقية حيـث كانت الجماعات التجارية قد بلغت مستوى من التحضر أدهش أوائل البرتغاليين الذين احتكوا بهم.(١٤)

لم تكن قلهات مركزا اقليميا أسـاسيا في تلك الأحقاب الغابرة فقط الى جـانب كـونها مركـز اشعاع وحضـارة هي منـارة للعلم والعلماء حيث ظهر فيها العـديد منهـم من أمثـال الشيخ اللغـوي محمد بن سعيد القلهاتي صاحب كتاب «الكشف والبيان» والذي أصدرته وزارة التراث القومي والثقافة في جزءين.

الآثار الباقية

الزائر للمكان لا يستطيع الا أن تلتقط عيناه بعض الآثار البارزة سواء ما ظهر منها على سطح الأرض أو ما غار على شكل تشققات وأودية دروب ومسالك وممرات وآبار وغيرها.

فبالنسبة للمبنى الأساسي المتميز في قلهات هو ما ذكره ابن بطوطة بمسجد «بيبي مريم» والواقع أن هذه المرأة لم يأت ذكرها عبر سياقات التاريخ الذي يدور حول تاريخ المدينة ولا نعرف عنها الا أن المكان سمي باسمها وحول أثريات قلهات يجب علينا أخذ بعض الأساسيات التي لا يجب أن نغفلها وهي:

١ – ينبغي عدم التسرع في اعطاء المبنى صفة دينية فالمبنى أقرب الى الضريح منه الى المسجد وذلك للاسباب التالية :

أ – مساحته لا تتعدى ٦×٦ أمتار مربعة تقريبا.

ب – مزين بالزخارف ومطلي بالقيشاني وهو ذو نقوش وتكوينات هندسية تنم عن زخرفة قديمة.

ج – العمانيون لم يعتادوا بناء أمكنة بهذه الفخامة خصوصا بالنسبة للمساجد والعمائر الدينية.

د – شكل المبنى بقبته وأبوابه الأمامية والخلفية وكذلك فتحات التهوية والنوافذ وتقسيماته الداخلية والخارجية تؤكد لنا بأن المبنى هو أقرب ما يكون الى أنه مزار لضريح أحد الأشخاص. المرأة «مريم» أو غيرها من الأشخاص المهمين في ذلك الزمان.

٢ – لم يتم العثور على تكوينات أثرية (غير التي يشاهدها الزائر) أو معدنية تكشف عن شخصية المدينة ليتسنى للباحثين مطابقة قراءاتهم للمدينة وما وصفت به بالواقع الحقيقي لها. حيث أن الآثار رغم ما توحي به عظمتها .. آثار «ضئيلة» قياسا بأهميتها.

٣ – مازال الميدان واسعا للاستقصاء والبحث والتنقيب عن قلهات.. مدينة وحضارة وليس ما نشاهده من أكوام حجارة ونتحسر ونقول: كانت هنا حضارة.

ولقراءة الواقع أشار سكان قلهات عند سؤالهم عن بيبي مريم فقال بعضهم : انها قد تكون مريم بنت عمران وآخرون قالوا انها حاجة كبيرة السن قامت بعمارة المسجد فيما أشارت بعض المصادر التاريخية الى أنها كانت حاكمة لقلهات ابان حكم قطب الدين تمهتن ملك هرمز في أثناء زيارة ابن بطوطة للمنطقة.

وعند مدخل المسجد يوجد سرداب حسبما ذكر الأهالي وانه يؤدي الى ممرات وطوابق تحت أرضية المسجد والأرض ومن هناك يمكن الوصول الى مخارج عديدة الى الساحل والوادي.. وأكدوا أنهم شاهدوا السرداب منذ فترة ليست بعيدة وقد حاول أحد السياح الأجانب اختراق السرداب ووصل الى مسافة معينة داخله لكنه ـ ونظرا للدمار الذي حصل ـ لم يتمكن من اكمال طريقه الى الخارج ولا العودة مما اضطر الأهالي لمساعدته وعندها تم ردم مدخل السرداب حتى لا يتكرر حادث مماثل وقد يشاهد الزائر أحد مخارج ذلك السرداب عند مدخل وادي العسر.(١٥)

كذلك يشاهد عدد من الآبار التاريخية التي كانت تغذي المدينة بعضها جفت مياهها داخل الأسوار المتهدمة وأخرى خارج الأسواق القديمة ولا تزال تروي مزروعات الأهالي.. وقد بنيت باستخدام أحجار كبيرة مرصوصة والى أعماق كبيرة. وهناك أحواض داخل السور لتجميع المياه مازالت آثار واحدة منها باقية الى اليوم وكانت السواقي والقنوات تمتد من الأحواض المتعددة الى قصور وبيوت المدينة . كما استعانت البلدة بعين ماء معروفة ومشهورة وآثارها مازالت باقية في منطقة لا تبعد كثيرا عن البلدة القديمة وهي قرية «كبدا» كانت تسمى عين «سخرات» تزود المدينة بما تحتاجه من المياه عبر سواق لا تزال ظاهرة على امتداد وادي «العسر».

كذلك يمكن للزائر مشاهدة مجموعة الأسوار أو بقاياها حيث كانت المدينة تعتمد في حماية قاطنيها على تلك الأسوار المتعددة داخل البلاد وحولها فالسور الخارجي بالمدينة يعد تجميعا لعدة حوائط متراصة بعرض واسع وعلى امتداد عدة كيلومترات من الساحل الى ارتفاعات شاهقة فوق الجبال المحيطة. فيما تنتشر أسوار أقل قوة وأهمية في عدة أماكن وذلك يشير الى أن المدينة كانت ذات تحصينات واستحكامات عسكرية كبيرة جعلت منها قلعة صامدة أمام الغزاة طوال تاريخها الحي.

الهوامش

١ – مجلة نزوى العدد الثامن اكتوبر ١٩٩٦ ص ١٠.

٢ – تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان للعلامة نور الدين السالمي.

٣ – التوراة جاءت من الجزيرة العربية كمال الصليبي . الطبعة الثالثة ١٩٨٦ ص ٣٤ ـ ٣٥٩ هامش.

٤ – عمان في التاريخ وزارة الاعلام العمانية ١٩٩٥. الباب الرابع.

٥ – المصدر السابق الباب الرابع.

٦ – الوعد والوفاء، سلطنة عمان في ٢٠ عاما وزارة الاعلام ص ٥٥.

٧ – عُمان منذ ١٨٥٦ مسيرا ومصيرا روبرت جيران لاندن.وزارة التراث القومي والثقافة طبعة ص ٢٢.

٨ – عُمان وأمجادها البحرية ـ وزارة التراث القومي والثقافة ص ٣٣.

٩ – حصاد ندوة الدراسات العمانية المجلد السادس نوفمبر ١٩٨٦ ص ٢١٤ـ٢١٥.

١٠ – الوعد والوفاء . مصدر سابق ص ٨٢.

١١ – عمان في التاريخ، مصدر سابق ص ٤٦.

١٢ – تحفة الأعيان مصدر سابق ص ٣٦١.

١٣ – صور «مرفأ الزمان» عدد خاص أصدرته جريدة «عُمان» بمناسبة العيد الوطني ٢٦نوفمبر ١٩٨٦، ص ١٤.

١٤ – عمان في التاريخ مصدر سابق ، ص ٤٩.

١٥ – صور: مرفأ الزمن ، مصدر سابق ص ١٧.

* – مايلز: يذكر بأن الزلزال خربها قبل ٤٠٠ سنة في كتابه المذكور، الطبعة الثالثة ١٩٨٦ ص ٣٨٢. كمأنه وصف زيارته بدقة لجزئيات المكان. ص ٤٤٠. في الواقع لا يوجد تاريخ محدد بدقة لزمن وقوع الزلزال وما يتناقل تقريبي بعد الغزو البرتغالي للمدينة.

* * *



بودلير والغنائية الحديثة
تموجات أحلام اليقظة وخفقة الجناح الأخيرة
«سوزان برنار»

ترجمة : راوية صادق * مراجعة : رفعت سلام

١ – مفهوم «سأم باريس»

ذات يوم، حدد «بودلير» الفن – في صيغة مدهشة – بأنه سحر إيحائي يحتوي الشيء والموضوع في آن واحد، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه.(١) ويلاحظ دانييل – رويس أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على القصائد النثرية الصغيرة في «سأم باريس»،(٢) مثلما على «أزهار الشر» : بل ربما نجد – أيضا – في «سأم باريس» تأكيدا أشد على الشعور بالانصهار بالتطابق بين الشيء والموضوع: كل هذه الأشياء – كما يقول «بودلير» – أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالها(٣). هذا التشتت (أو هذا التوسع) للـ«أنا» سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى : ففي المشهد المديني، وفي قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، وهو ثمل من «المشاركة الكونية»(٤) وتصبح روحه المنبسطة روحا جمعية تبكي، وتأمل، وتتنبأ أحيانا(٥). وعلى نحو متبادل، فعندما يعبر عن شخصيته الخاصة، وصداماته وشكوكه، ومتطلباته المتناقضة، فإنه يعبر عن الروح الحديثة بكل تعقيدها، كما صاغتها الحياة المحمومة اللاهثة والمصطنعة للعاصمة.

ويقترح «بودلير» على حبيبته – في دعوة الى السفر (نثر) – الذهاب الى هولندا ليتملى في «توافقها الخاص بها(٦)،» فإن أشعاره الباريسية (ولا سيما المكتوبة نثرا) تقدم لنا مظهرين متشابهين و«متوافقين» يلخصهما «تيبوديه» بأنهما تعرية روح في مدينة كبيرة،وتعرية روح مدينة كبيرة(٧) وما يجب التأكيد عليه هو الأسلوب الشديد الوعي والقصدي تماما – الذي استهدف «بودلير» تحقيقه في «سأم باريس» ؛ هو شعر العاصمة. فأرابيسك الزهور – الذي يحيط بصولجان باخوس – لا يمكن إدراكه، في هذا الديوان ،، بدون العصا التي تسنده (٨) أريد أن أقول أن باقة القصائد هذه، ذات المظهر المتحرر والمتنوع تلتف حول خط مستقيم، هو – هنا – قصد يدعمه شعر حديث ومديني . وفي هذا العمل الأكثر تفردا، والأكثر قصدية – على أية حال – من أزهار الشر (ولابد من أخذ تصريح «بودلير» بعين الاعتبار(٩)) يحدد المفهوم،لأبنية الديوان فحسب بل التعبير والشكل المستخدمين أيضا. إنه القصد الحداثي الذي يجب

الفصل الأول من الترجمة الكاملة لكتاب «سوزان برنار» الذي يحمل عنوان «قصيدة النثر من بودلير حتى الآن». والذي ترجم سابقا على شكل مختارات واختزالات.

★ مترجمة من مصر.

التأكيد عليه أولا، فهو الذي سيقود استخدام النثر كأداة شكلية.

«جوال باريسي» وتأثير «سانت بوف»

«عند تصفحي ـ للمرة العشرين ، على الأقل لـ «جاسبار الليلي» الشهير لآلويزيوس برتران... واتتني فكرة محاولة شيء على مثاله، وأن أطبق على وصف الحياة الحديثة، أو ـ بالأحرى ـ على حياة واحدة حديثة وأكثر تجريدا ، النهج ـ التصويري بشكل غريب ـ الذي استخدمه في رسم الحياة القديمة»؛ ذلك ما كتبه «بودلير» في إهداء Dédicace الى «أرسين هوساي»، الذي نشر في «لا بريس La Presse» ، عام ١٨٦٢ - العشرين الأولى من قصائد النثر هذه. اعتراف له دلالته : فما فعله «برتران» بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد «بودلير»[١٠] أن يفعله لباريس عصره: فشعر حديث لا يمكن أن يكون ـ بالفعل (وهو ما يؤكده «بودلير» أيضا) ـ إلا شعرا مدينيا وصادرا مباشرة ـ عن مخالطة المدن الكبرى ، التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع.

منذ عام ١٨٤٦ وفي تعبيره عن نظريته في «الحداثة » ـ هذا الجانب الهارب والنسبي من الجمال والمتنوع مع كل عصر ـ أضاف «بودلير» أن الحياة الباريسية مفعمة بالموضوعات الشعرية والعجيبة [١١] ولكن في حوالي عام ١٨٦٠ سنراه مشدودا بشكل خاص الى العاصمة، الخزان الذي لا ينضب من الأنماط والأحلام: يكتب «لوحات باريسية» (التي ستشكل ـ في طبعة عام ١٨٦١ ـ قسما جديدا من «أزهار الشر») ويبدأ قصائده النثرية ويخصص مقالا (في نهاية ١٨٥٩ وبداية ١٨٦٠) حول «رسام الحياة الحديثة» ، «قوسطنطين جيز»:

عشقه ومهنته أن يعانق الحشد... إنه معجب بالجمال الأبدي والانسجام المدهش للحياة في العواصم ، انسجام مصون بفعل العناية الالهية في خضم الحرية الانسانية. إنه يتأمل مناظر المدينة الكبرى، مشاهد الأحجار يداعبها الضباب ، أو تضربها لفحات الشمس[١٢].

و«بودلير» ـ مثل جيز ـ يريد أن يكون «المتسكع الكامل» ، في مطاردته لـ «الجمال العابر، الهارب، للحياة الراهنة [١٣] لقد فكر ـ عام ١٨٦٠ - في أن يسمي ديوانه الذي يضم قصائد النثر «الطواف المنعزل» أو «الجوال الباريسي»[١٤] ونحن ندرك أن انجاز هذه القصائد كان يتطلب - في ذلك الحين ، وكما سيكتب الى «سانت ـ بوف» من بلجيكا في ٤ مايو ١٨٦٥ ـ «إثارة غريبة، تحتاج الى عروض، الى جمهور، وموسيقى والى مرايا عاكسة حتى ». و«حمام الجمهور الشهير هذا»، الذي يتحدث عنه في العامة،[١٥] باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك. وبعيدا عن باريس ، لن يكون لالهامه إلا أن يذوي.

لن نتمكن ـ هنا ـ من توضيح تأثير «سانت ـ بوف » : فكيف لا نتعرف في هذا الطواف المنعزل والمتأمل[١٦] على «جوزيف ديلورم» جديد، وهو يستسلم بدوره ـ على البلاط الباريسي ـ الى «الأفكار التي يولدها المسير »؟[١٧] وهو تقارب أشار إليه «بودلير» نفسه ـ على أية حال ـ وهو يكتب الى «سانت ـ بوف»، في ١٥ يناير ١٨٦٦ ، من أنه أراد تقديم «جوزيف ديلورم جديد يسقط فكره الرابسودي على كل واقعة في تسكعه». والواقع أنه وسط الجمع الباريسي، سيضيع المنعزل (الوارد من قصيدة) «الأشعة الصفراء الشهيرة» (الذي كان «بودلير» يصفه بأنه «العاشق الفاسد»[١٨]) التي تستجلب في مقاطعها الأخيرة ، كما يقول «أ» فيران ـ «موضوع الرثاء الحديث كله المتطور في ديكور معاصر[١٩] » .

هكذا يمضي فكري والليل قد جاء،
أنزل بين الحشد المجهول
وسرعان ما أغرقت كآبتي:
أكثر من ذراع تحتك بي ، ندخل حانة ريفية،
نخرج من الملهى والعاجز المخمور
يغني بصوت مرتعش لحنا مرحا.
إنها ليست غير أغان، وصخب ومشاجرات سكارى
أو عشق في الهواء الطلق،وقبلات بلا حياء،
وعواطف علنية،
أعود : وفي طريقي يجثون الخطى يتقافزون
طوال الليل أسمع السكارى في شارعي يجرجرون
أقدامهم
ويصيحون [٢٠]

والجدير بالملاحظة أن «سانت بوف» يحلو له لا أن يغوص فحسب، كما يعلن ، في «عمق الواقع الأكثر سوقية[٢١]» أي أن يتخذ نقطة انطلاقه من الحياة الخاصة واليومية (نعلم أنه كان يريد أن يبدع ـ على غرار شعراء البحيرة، ورد زورث وكولريدج ـ شعرا حميما، وخاصا ، أليفا، ومألوفا، على نحو ما كتب في مقدمة عزاءات Consolations ، وفي ملحوظة لـ «أفكار أغسطس»[٢٢] ـ بل أن يلح على المظاهر الأكثر كآبة والأكثر دناءة لهذا الواقع اليومي: فأية أجواء هذه التي يرى «جوزيف ديلورم» فيها الشارع الخارجي ، مكان نزهاته الداعرة:

هذه الجدران السوداء الطويلة المملة للعين. حزام كئيب للمقبرة الفسيحة التي يسمونها مدينة كبيرة ، وهذه الأسيجة غير المقفلة تماما تمكننا من الرؤية عبر الفتحات والعشب المتسخ في بساتين الفاكهة، وهذه الممرات الحزينة الرتيبة وأشجار الدردار الرمادية بفعل التراب ـ وفي الأسفل ـ بضع عجائز يجلسن القرفصاء مع أطفال على حافة حفرة...[٢٣]

ألا نجد هنا ـ عام (١٨٢٩)رد فعل ضد أوائل الألعاب النارية

الـرومـانتيكيـة، «شرقيـات Orientales» أو «أنـاشيـد غنـائيـة Ballades» والتجسيد المسبق لما ستصبح عليه الحركة الواقعية؟ ثم ـ في «السهـرة» نوع من الثنـائية الرمـزية ، التي تتعـارض والأفق الضاحك لهوجو ، والأفق الكئيب لصديقـه ـ الذي يبدو وهو منعزل يملأ سهراته بهذا الهدوء المنهك وبهذه الأحلام التافهة

ويطلق نوعا مـن التصريح الكئيب[٢٤] هنا ـ ولا سيما في «ربة شعـري» تعـارض دال بين «الجارية الـلامعـة» والـ «بيري» ، أو العذراء الاقطاعيـة التي تلهم شعراء آخـرين، وربة الشعر المعـدمة المسلولة والمجروحة من الحياة، لسانت ـ بوف[٢٥] .

ألـن تكـون ربة الشعـر هـذه نفسهـا (ربـة شعر «الـوجـود الناقص»[٢٦]) هي التـي ستسكن «سأم بـاريس»، مع كـل هؤلاء المنبوذين ، العجائز الفقـراء، والعجائز المهرجين، والأرامل الفقيرات والشحـاذيـن، والكـلاب الهائمـة، «الذيـن خـرجـوا مـن الحيـاة يعرجـون»[٢٧]، ومنحـت ـ كـديكور لهذه «الكـوميـديا المدينيـة» ـ الحديقة العـامة حيث يبحث «الصعلـوك» الشعبي عن التقاط بقـايا الحفل[٢٨] مجانا ، والحانـة التي نـذهب إليهـا لاحتساء كـوب من البيرة[٢٩] والبيـــوت الحقيرة التـــي تنتشر وسطهــــا رائحــــة مقليات[٣٠]؟ كومبـارس غريب ، وديكـور شاذ لشخص متـأنق ! نضال دائم ضد الصعوبات المادية؛ فهل انتصر المحضرون والديون وبنك «مـون ـ دي ـــ بيتيه» على حب «بـودلير» للرفـاهية والجمال الشهواني[٣١]؟ أعتقد ـــ بالأحرى ـــ أنه قام بجهـد شديد الـوعي لإدخال الواقع الأكثر ابتذالا في الشعـر، وذلك إذا جاز القول ـ لخلق شعر من النثري. ويمكننا ـ بالقطـع ـ أن نستخلص دلالة عميقة من المشهد الشائع.

ويكتب «بودلير» في مذكراته الخاصة:

في بعض الحالات مـا فوق الطبيعية للـروح، فإن عمـق الحياة يتبدى ـ بكامله ـ في المشهد، رغم عاديته الشديدة، والذي نراه تحت عيوننا. إنه يصبح رمزا لها[٣٢].

و«سانت ـ بوف» نفسه ، «سانت ـ بوف» الذي أحيانا ما تشبه أشعاره ـ النثرية بشكل بشع شعـر «فرانسوا كوبيه» على نحو تام، قـد رأى ـ جيـدا ـ أن الفنـان يحدس فيما وراء هذا العـالم الظاهـر بالعالم الآخر، الداخلي تماما، الذي يجهله أغلب الناس[٣٣]، وهو ما يدعـونا الى أن نكتشـف ـ فيما وراء الـواقعية السطحيـة للوحـات المبتذلة ظاهريـا ـــ حياة أكثر غموضـا وعمقا. ومع ذلك فـإن موقف «بودلير» تجاه الواقع اليومي يختلف كثيرا ـ في «لوحات باريسية» ـ عنه في «أزهار الشر» (التـي كتبت ـ هي أيضا ، في معظمهـا ـ حوالي عام ١٨٦٠ ـــ ١٨٦١) وعنه في «سـأم باريـس». وتبحث القصـائد المنظومة:

في التعرجات الملتوية للعواصم القديمة
حيث يتحول كل شيء حتى البشاعات ، الى تعاويذ[٣٤]

عن الغامض[٣٥] ـ قبل كل شيء ـ والمجهول[٣٦]، واللقاءات الغريبـة، والمجازات[٣٧]، حتى لـو انطلق «بـودلير» من معطيـات سـوقيـة أو منفـرة («الشـارع المزعـج»[٣٨] العميـان «البشعـين حقا»[٣٩]، العجائز القصيرات ، «مسـخ متخلع[٤٠]») فذلـك ليقوم بعملية التحـويل الغـامضة ، التي يلمـح إليها في مشروعـه «خاتمة Epilogue » ، وهو يخاطب المدينة :

لقد أعطيتني طينك فصنعت منه ذهبا[٤١]

وفي «سأم بـاريس» يظل الطين طينـا، أسود ولزجـا. ويسعى الشاعر ـ بقصـدية تامة ـ الى استخدام هـذه المادة الأولية، كما هي أحيانـا كي يـزيد مـن إحساسنـا ـ على غـرار «سانـت ـ بـوف» ـ بالـوجود الـذي يغوص في هـذا الطين، ويبرر الهروب الدائم الـذي يغري به عبثا الـ «حلم»[٤٢]، وأحيانا للبحث عن مؤثرات هزلية أو تهكمية ـ على غرار «جويا» ـ بفلتات مفـاجئة من الرقة، أو الغنائية: سـأوحد المرعب الهزلي ، بل الرقة بـالحقد، ذلك ما كتبه «بودلير» الى والـدت[٤٣]ه، بصـدد ديـوانـه. وبمثـل هـذه المؤثـرات الخاصـة بالتناقض، ومـؤثرات الرتابة، كان «بودلير» يشعـر بحرية في النثر أكبر مما في النظم. ألم يسبق وسجـل ـــ عام ١٨٥٧ (وهو يترجم «إ. بو») أن كـاتب القصـة يمتلك في حـوزته تعـددا في النغمات وظلال اللغة والـوقع المتـأمل، والتهكمية ، والسخـرية ، التـي يتخلى عنها الشعر، والتـي شـأنها شـأن تنـافر الأصوات ـــ هي إهانـات لفكرة الجمال الخـالص[٤٤]؟ وتكاد بعض القصائد البـاريسية ـ في «سأم باريـس» ـ أن تكون، تقـريبا أقاصيص (صـانع الزجـاج الرديء، موت بطـولي ، اللاعـب الكريـم، فلنقتل الفقـراء !) حيث يستخـدم «بـودلير» بكثرة ـــ متأثـرا في ذلـك مباشرة ، بـادجار بـو[٤٥] ـ «نغمات» سبق الحديـث عنها . علينـا ـ إذن ـ أن نقـر بأنـه يرى في قصيدة النثر شكلا أكثر حرية ، أكثر «انفتاحا» من قصيدة النظم في قبولها بتنـافر الأصـوات، وانقطاعات النغمـة، والسخريـة بشكل خاص ـ ألا يقول عن «سأم باريس» ، في فبراير ١٨٦٦، أننا نجد فيه «كثيرا من الحرية والتفاصيل ، والتهكم[٤٦]» ، بأكثر مما في «أزهار الشر»؟ وهنا ثمـة تقنيتان مختلفتـان تماما، ولا تنحـو مؤثـراتهما وإيحاءاتهما نحو الشعر عبر نفس الطرق، ربما يكون «بودلير» أول من أدرك ـ بوضـوح ـ الامكانيات التي يتيحها النثـر كشكل للشعر الحديث، الذي يحتفي بكل تناقضات الحياة الحديثة.

النثر ، شكل لشعر «حديث»

ومـن الضروري حقا ـــ هنا ـــ فيما أعتقـد ألا نفصل «شكـل الـ«نثر» ، الـذي اختاره «بودلير» عـن قصده الحداثي : فمـن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسـع عشر في كل تعقيداتها ، كان مـن الضروري استخدام شكـل مرن. «مـرن بشكل كـاف»، وغير مستـو بما يكفي ليتـوافـق مع الحركـات الغنـائيـة للروح ، ومـع تموجات أحـلام اليقظة ، وانتفـاضات الـوعي[٤٧]. ومن الـلافت للنظر أن هذا النمـوذج عن «نثر شعري» ـــ كما عبر عنه «بودلير» ـ

يبدو مرتبطا لديه بـ «مخالطة المدن الكبرى»[٤٨] نثر بالغ السلاسة فحسب، ومتخلص من كل ضغوط شكلية (وهو ما يميز - للوهلة الأولى — «بودلير» عن «برتران») يمكن أن يقترن ، بلا معاضلة، بنبضات الحياة، وتموجات الاحساس في قلب مدينة كبيرة.

ولا يخطيء «بودلير» في أن يرى - هنا «شيئا جيدا كإحساس وكتعبير.[٤٩] هذه الرغبة في التنويع، وفي التناقضات، تتعارض مع مبدأ «وحدة النغمة» الذي تفرضه الجماليات القديمة. ونستطيع على أية حال — أن نتساءل : الى أي حد لا ينسجم هذا الميل الى «الشرائح Troncons » [٥٠]والى النغمات والأنواع الأدبية البالغة التنوع ، مع تجزيء الشخصية، ومع تعددية تتناقض تماما والشعور الكلاسيكي بوحدة الفرد. إثراء أم تفكيك؟على أية حال، فعبر رؤية مقطعية، وفي ظل مظاهر ليست تكميلية فحسب، لكنها - في الغالب - متناقضة، سيظهر لنا المشهد الروحي للشاعر، بكل تناقضاته وتنافراته، و«ابتهالاته» المضادة [٥٦]: وللتعبير عن كل هذه التناقضات ، كل هذه الدوامات الذهنية، يحتاج «بودلير» الى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي يلبي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنتظمة، والقابلة لترجمة (أو إنتاج) السكينة ، والنظام والانسجام.

ولاشك أن الشعر الرومانتيكي قد «فكك الشكل الشعري، وقد تحدثت عن الحركة التحررية لهوجو،[٥٢] وقد بذل سانت - بوف - أيضا — جهودا واعية للتقريب بين الشعر والنثر، لخلق ما أسماه «البحر السكندري العادي»[٥٣] ، فبطله «جوزيف ديلورم» أحيانا ما ينصح بالبحث - في الشعر - عن شكل «أقل صرامة» يمتلك «ميزة الطبيعية والبساطة»[٥٤]. ونعلم أخيرا أن «بودلير» قد سعى ،أحيانا في «أزهار الشر» الى كسر انتظام الايقاع، والتوصل الى اضطراب إيقاعي arythmie » أو — بالأحرى - الى ايقاع النثر ، كما يكتب كاساني في ملاحظته عن هذه المحاولات العجيبة [٥٥]- وذلك حينما تتطلب الفكرة أو حركة الجملة ذلك: فالنبرة المألوفة للحديث في الرحلة[٥٦]:

قل ، ما الذي رأيتموه
- رأينا كواكب
وأمواجا، ورأينا رمالا أيضا،
ورغم صدمات عديدة وكوارث غير متوقعة
فكثيرا ما أصابنا الملل ، مثلما هنا.

ومؤثر القطع المفاجيء في «هاوية» [٥٧]:
أخشى النوم مثلما يخشون حفرة عميقة

محاولات كهذه تظل محدودة للغاية ، طالما نرفض المطالبة (مثلما سيفعل الرمزيون) بحرية الشعر الكاملة. ويظل مؤكدا أن المجرى المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطرابات وتعرجات الوجود الحديث ، فيبدو لي من المستبعد - مثلا ألا يكون «بودلير» قد انزعج، مادام قد عرف جيدا «الأشعة الصفراء»، من عدم توافق الشكل مع الموضوع في المقاطع الشعرية الأخيرة[٥٨]، ومن الارتباكات التي تقود إليها متطلبات النظم (التورية أكثر من ذراع تحتك بي، والتعاكس «عواطف علنية»). وعلى أية حال، فقد انزعج من عدم ملاءمة مفردات تطبق كل اكليشيهات الشعر الكلاسيكي لوصف حياة حديثة ومدينية: وهو يكتب الى «سانت - بوف أنه ثمة في «جوزيف ديلورم»: أعواد ، وربابات ، وقيثارات، ويهوه أكثر من اللازم. وهو ما يشوب القصائد الباريسية [٥٩]لكن هذه المفردات السامية، أليست هي - بالتحديد - ثوب الشعر الكلاسيكي، أو - بالأحرى - سترة نيسوس» الخاصة به؟ لقد تحدث «هوجو» - وحتى «بودلير» - عن موجات وجرار في أشعارهم.

فمن يدري؟ ربما انتاب «بودلير» الندم — أحيانا ما - على أن يجد نفسه، حسب صيغة «رامبو» مشنوقا بالشكل القديم[٦٠] ، وربما كان سيبحث وقتئذ - في النثر - وبالتحديد في النثرية، أقصد عن حرية الشكل والتخلي إراديا عن المقاطع واللازمات والتماثلات وحرية النغمة، والتعبير، والابتعاد عن كل مؤثرات «النثر الشعري» التي سعى إليها سابقوه.محاولة أصيلة — بالقطع — وخصبة في إمكانياتها. لكن حرية الى هذا الحد لا تعدم بعض المخاطر - وهذه المخاطر، التي التزم «بودلير» - بالضرورة - بمواجهتها ، كانت تتضاعف بمخاطر أخرى، ترجع الى الصعوبات المادية والثقافية التي كان الشاعر يواجهها . وعلينا - الآن - أن نحكم على «بودلير» وفقا لانجازاته.

٢ - الانجاز

يدهشنا تضارب الآراء، عند بحثنا للأحكام الموجهة الى «سأم باريس» ، فالبعض يعجب ببودلير الذي - وقد رفض كل تأثير للأسلبة Stylisation أو الموسيقية — قد نجح، رغم ذلك، بالنثر الأكثر إيجازا ، والأكثر «نثرية» ، في أن «يقول الأكثر من خلال الأقل[٦١]» بل يذهبون الى حد اعتبار «التعاويذ الايحائية» أكثر فاعلية في قصيدة النثر مما في المقطوعة المنظومة ، وذلك في الحالات التي تكون فيها المقارنة ممكنة [٦٢]. ولا يرى الآخرون - في «سأم باريس» سوى نثر خالص، ولا يمنحون اسم قصيدة النثر إلا لمقطوعة وحيدة هي «محاسن القمر[٦٣]» فبم نفسر تضارب الأحكام الى هذا الحد؟

بطبيعة الحال ، علينا أن نضع في الاعتبار الأفكار المسبقة ، وأن نرى عبر أي منظار ينظر النقاد. فبالنسبة لجوستاف كان (وستتاح لنا فرصة العودة إليه) الذي يدرك قصيدة النثر باعتبارها نوعا شكليا وفنيا صرفا، يهيمن عليه البحث البارع عن الجناس والايقاعات - فإن الشكل شديد الحرية لبودلير هو شيء بلا معنى، وبالعكس ، فإذا ما اعتبرنا قصيدة النثر — مثل «بلان» - نوعا من النقيض من «النثر الشعري» والموزون، يستخدم - في الارتقاء

بنفسه - «نثرا خاما [٦٤]» ، غير إيقاعي، فسنحيل الى البحث عن نماذج له في «سأم باريس» لا في «الأناشيد الغنائية» لآلويزيوس برتران. إنها خاصية قصيدة النثر - هذا النوع المنقسم - التي تمضي في اتجاهين متعارضين، يتذبذب بينهما الشعراء والنقاد: الاتجاه الى الانتظام ، والكمال الشكلي — والاتجاه الى الحرية، بل الى الاختلال الفوضوي - مظهران أكدت عليهما في التو.

أما وقد فرض ذلك ، فإنه يتبقى — في جميع الأحوال - أن الأساليب التي تستخدمها قصيدة النثر سواء ارتبطت ببعض أشكال المعمار الشفاهي، أو - على العكس - بتدميرها ، فإنها يجب أن تنحو - دائما - نحو أهداف تتخطى تلك الخاصة بالنثر الدارج، ولا تتعارض مع الخصائص اللانفعية ، والغموض، والكثافة، التي هي بعض من خصائص الشعر. ولنعد الى «بودلير»، فهل استطاع منح نثره — البالغ التحرر عن قصد، والمفتقر غالبا ، الى كل الزخارف اللفظية أو الموسيقية — «البريق التحتي» الشهير، الذي سيتحدث عنه «مالارميه» [٦٥]؟وهذا النثر النثري أهو — أيضا - شعري؟

علينا أيضا أن نتأمل - عن كثب - تقنية «بودلير» فيما يتعلق، من ناحية، ببنية القصائد، و«الأرابيسك» الذي ترسمه العناصر المتنوعة، و- من ناحية أخرى - تنوع النغمات المستخدمة وعلاقاتها مع خط الجملة، وغالبا ما يمكن توضيح هذه الدراسة بالمقارنات سواء مع النثر أو الشعر المنظوم،وأخيرا فإنه من الضروري مراعاة العنصر الشخصي - أقصد الفارق الذي يفصل المجموعة الأولى ، القصائد التي نشرت في «لابريس» - عام ١٨٦٢ - عن القصائد التالية ، المكتوبة بعناء وبطء متزايد: في ٢٣ يناير ١٨٦٢ ، أحس «بودلير» «بإنذار غريب» ، إذ هبت عليه «ريح جناح الغباء [٦٦]» فمعطيات المشكلة - كما نرى — معقدة ، بما سيجبرنا على التخفيف من حكمنا.

أ - أرابيسك القصائد .قصائد «فنية» وقصائد «رابسودية »

ما أجاد «بودلير » قوله - عن الفنان التشكيلي ، عام ١٨٥٩ : يمكن أن يقال أيضا عن الشاعر: فـ «كل العالم المرئي» — أي في حالتنا الآنية، المدينة وشوارعها وسكانها - ليس سوى مخزن لصور وإشارات سيمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبيتين ، إنه نوع من العجين ، على الخيال أن يتمثله يهضمه ويشكله [٦٧] ولن تكون قصيدة إلا اعتبارا من اللحظة التي يأخذ فيها الكاتب العناصر التي يتيحها الواقع و«ينظمها بفن معين [٦٨]» ليصنع منها إبداعه الخاص. وموقع هذه العناصر في «أرابيسك» القصيدة [٦٩] والطريقة التي تعمل بها ضمن الكل، والتي يتفاعل بها الواحد مع الآخر، لانتاج مؤثرات الانسجام أو التناقض، وأخيرا، خضوع هذه العناصر لـ«الفكرة المولدة» ولـ «القانون الأعلى للانسجام العام [٧٠]» ، الذي سيمنح القصيدة نبرتها الخاصة ووحدتها ، كل هذا ذو أهمية قصوى (وهو ما لا ندركه - دائما — بشكل كاف) في هذا الابداع لـ«عالم جديد [٧١]» عالم شعري.

كيف يدرك «بودلير» في «سأم باريس» — هذه الصياغة للعناصر التي يتيحها الواقع، والتي تعتبر أحدى الأدوات الرئيسية التي يتمتع بها شاعر النثر ليكتب قصائد لا نثرا - وكيف يحققها؟ هذا ما يتوجب علينا بحثه أولا.

سنرى أنه لا غنى - هنا - عن تأمل التواريخ جيدا: فالخطأ في ذلك (والواقع انني لا أعتقد أن أحدا قد فعل ذلك، حتى الآن) لن يمكننا من متابعة التطور الداخلي للفكر الابداعي عند «بودلير» في الفترة من ١٨٥٧ حتى ١٨٦٦.

ففي عام ١٨٥٥ بعث «بودلير» الى «دنوييه» - من أجل ديوان «فونتنبلو Fontainebleau »المشترك - بأولى قصيدتيه النثريتين : «غسق المساء» و«العزلة» [٧٢]، بالاضافة الى قصيدتي «غسق» من «أزهار الشر» ، معلنا عدم قدرته على الكتابة - في شعر منظوم - «عن الطبيعة (...) عن الغابات ، عن أشجار البلوط الكبيرة ، عن العشب ، وعن الحشرات [٧٣]» ، ويضيف:

في أعماق الغابة، وأنا محبوس في هذه القباب الشبيهة بقباب الكنائس والكاتدرائيات ، أفكر في مدننا المدهشة، والموسيقى الاعجازية التي تدور حول القمم تبدو لي ترجمة للنواح البشري.

لكن ، في عام ١٨٥٧ ، عندما فكر - حقا - في كتابة ديوان من قصائد النثر، وفكر في تسميته (ربما تحت تأثير «جاسبار الليلي»؟) بـ «قصائد ليلية» [٧٤]، لم تكن غايته استغلال هذه القريحة في الشعر «المديني» ، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ «أزهار الشر» .أربع قصائد - عام ١٨٥٧ (من خمس [٧٥]) تستعيد — في الواقع - موضوعات متماثلة (في «أي مكان خارج العالم Anywhere out of the world ،نجد موضوع «الرحلة» وفي «المشروعات» ،نجد موضوع «البوم»، كموضوعين يختلطان بالايحاء الغرائبي الموجود في «البعيد عن هنا ») ، أو متطابقة («ازدوجت» قصيدة نصف كرة في خصلة شعر بقصيدة «خصلة الشعر» وقصيدة «الدعوة الى السفر(ازدوجت بقصيدة تحمل نفس العنوان في «أزهار الشر») ففي قصائد عام ١٨٥٧هذه وفيها فقط - تقريبا يبدو أن «بودلير » كان يبحث، تحت تأثير «ألويزيوس برتران» بلا شك، عن تماثلات شكلية ، ومؤثرات اللوازم أو التكرارات الصوتية، التي تفرض على القصيدة - مثلما يفعل المقطع الشعري وبيت الشعر - معمارا معدا سلفا. وفي «أي مكان خارج العالم» ، ثمة لعبة اقتراح ورفض تبادلية، مع تصاعد لقلق يؤدي الى نتيجة مفاجئة ، وفي «نصف كرة ثمة مؤثر الانتظام المستمد من التكرار، في مقدمة كل مقطع [٧٦] لكلمات شعرك أو «خصلة شعرك» وفي «الدعوة الى السفر» ، عدة استعادات لتعبير (بلد النعيم.. بلد

النعيم الحقيقي . بلد النعيم الحقيقي، أقول لك) ، وفي الختام تجميع لكل الموضوعات المثارة، التي تلتحم لتكون بورتريها مماثلا للمرأة المحبوبة (فالكلمات : «إنه أنت .. نحوك أنت. تستعاد ثلاث مرات ، في هذا المقطع الأخير) وعلينا أن نضيف أن السجع والمجارفة، اللذين رصد «كريبيه» و«بلان» تكرارهما في نصف كرة في «خصلة شعر»[٧٧] يخلقان إيقاعا صوتيا شبيها بما تحدثه القافية : Un charmant réve plein de voilures et de matures .. ou l'atmosphére est parfumée par les fruits, par les feuille

(حلم ساحر مليء بالأشرعة والصواري.. حيث الجو ممطر بالفواكه والأوراق) واذا ما لاحظنا الى أي حد يحرص «بودلير» على وحدة المناخ ويتجنب كل تنافر صادم، حتى خلال سعيه الى بعض المؤثرات التصويرية ، فإننا نميل الى أن نستخلص أن هذه القصائد هي أكثر قصائد الديوان وضوحا ووعيا من ناحية الاعداد الفني. ولنضم إليها ـ إن شئنا ـ «دوروتيه الجميلة» ،وهي قصيدة فكر «بودلير» ـ طويلا ـ في منحها الشكل المنظوم و«التعداد الغنائي» لـ «محاسن القمر»، بتكرارها الواسع للتموجات [٧٨] ـ من خلال حركتها المزدوجة المتماثلة، التي تشعر الروح بالتوازي الذي تخضع له مصائر العشاق «غريبي الأطوار» وسنتوصل الى الجانب التناغمي و«الفني» لفن «بودلير» ، كشاعر نثر، عندما سيجتهد لخلق عالم كل ما فيه ليس سوى :

نظام وجمال
رفاهية وسكينة ونشوة

لكن اعتبارا من ١٨٦١ ، سوف يسيطر الالهام الباريسي على شعر «بودلير» : فيعطي مجلة «لاروفي فانتازيست» ثلاث قصائد باريسية : «العامة» و«الأرامل» و«المهرج العجوز» (والأخيرتان ـ وهو أمر دال ـ كانتا محل تقدير خاص من «سانت ـ بوف»[٧٩]» ، وقد ألف «بودلير» أربع عشرة قصيدة أخرى ، ستنشرها «لابريس» في أغسطس وسبتمبر ١٨٦٢. [٨٠]

عندئذ ، أحس «بودلير» بكل الصعوبات الملازمة لمفهومه الواقعي والـ «رابسودي» لقصيدة النثر[٨١] فإذا ما أردنا أن نعرض لجوال يسقط فكره على كل واقعة في تسكعه ، فإنا سننكر من نفس المنطلق أي تكوين وأي إعداد فني: وكي نستعيد التمييز الذي أجراه «بودلير» في صالون ١٨٥٩، فلم يعد الأمر يتعلق ـ عندئذ بـ «خيال خلاق» ، لكن بـ «فانتازيا»[٨٢] ، بـ «مصادفة» [٨٣] إن شئنا، هذه المصادفة التي اعتبرها «بودلير» قبل «مالارميه» ـ متعارضة مع العمل الفني. وسنرى «بودلير» في قصائد عام ١٨٦٢ هذه ـ موزعا بين الرغبة في الاستبسلام الى مصادفات التسكع (بالخضوع الى العالم الخارجي، الى الشيء) والرغبة في تنظيم قصيدته في شكل فني : إنه الصراع دائما، «الازدواجية بين الفنان وموضوعه بين الفكر والمادة.

وسواء ما إذا كان «بودلير» قد أحس بضرورة التركيز والوحدة المتطابقين مع المفهوم الجمالي الأعلى لـ «بو» لا يجب أن تتسرب ـ في التكوين كله ـ كلمة واحدة، بلا قصد لا تنحو بصورة مباشرة أو غير مباشرة ـ الى انجاز مخطط تم التفكير فيه مسبقا[٨٤] وإذا ما كانت لديه ـ من ناحية أخرى ـ أفكار دقيقة الى حد ما، حول بنية قصيدة النثر، فلدينا الدليل على ذلك في التعديلات التي أدخلها على نص نثري كتبه عام ١٨٥٣ ـ هو «أخلاقيات اللعبة» ـ ليجعل منه، عام ١٨٦٢، إحدى «قصائده النثرية » العشرين، ويتناول نص عام١٨٥٣ تطور الاختلافات بين أنواع اللعب: «الاختراعات الصغيرة الأرضية» ، و«اللعبة الحية» ،و«اللعبة العلمية» ،الخ. وعلى سبيل التوضيح، يدرج «بودلير» هذا «الشيء المرئي » خلال الاحصاء:

وبصدد لعبة الفقير، فقد رأيت شيئا أبسط ، بكثير لكنه أكثر كآبة من اللعبة التي يبلغ ثمنها مليما ـ إنها اللعبة الحية[٨٥] .

وفي قصيدة النثر،يستخدم «بودلير» ـ كمقدمة ـ ما قاله عن «الاختراعات الصغيرة الأرضية»، لكنه يكثف ويحذف التحديدات التقنية الزائدة، والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية الخالصة، ثم يدخل ـ دون تمهيد ـ في صلب الموضوع.

فكيف سيرفع من شأن هذه الطرفة الى مستوى القصيدة؟ أولا بأن يمنحها مغزى مختلفا: فسوف يشدد على الرمز ، وذلك بتطوير فكرة النص الأول عن «أسوار الحديد الرمزية» وسيكشف الطفلان ـ الغني والفقير ـ كل منهما للآخر عن ألعابهما، «عبر هذه الأسوار الرمزية، التي تفصل بين عالمين ، الشارع الرئيسي والقصر»، ويجد «بودلير» ـ في الختام ـ خيطا موفقا يوسع من الطرفة ويمنحها ملمحا روحيا:

وأخذ الطفلان يتبادلان الابتسام في أخوة، بأسنان ذات بياض متساو [٨٦] . هو الخيط الختامي الذي يعتبر ـ كما يقول «جـ. كربيه» ـ «الضوء الأكبر لهذه اللوحة العذبة»[٨٧] ، أعده «بودلير» بملاحظة تلعب ـ في أرابيسك القصيدة ـ دور الوسيط ونقطة التحول: لم يعد الفقير الصغير يوصف ـ (كما في المقال النثري ـ كـ «أحد هؤلاء الصبية الذين يشق المخاط عليهم ـ ببطء ـ طريقا بين الوسخ والتراب»، لكن على نحو أكثر مثالية، باعتباره أحد الصبية المنبوذين، الذي ستكشف العين المنصفة مواطن الجمال فيه، إذا ما نظفته من أوكسيد البؤس الناتيء والمنفر، مثل عين العالم التي تتخيل لوحة مثالية تحت الطلاء اللامع لصانع المركبات».

وفي المقام الثاني، فهذا النص ـ الذي لم يشكل في صورته الأولية إلا مقطعا واحدا وجزءا من كل أوسع ـ قد اقتطعه «بودلير» ونظمه في ثماني فقرات : ونستطيع أن نستخلص من ذلك أنه يضع نفسه ضمن مدرسة «برتران» ، فيعتبر التقسيم الى مقاطع من خصائص قصيدة النثر، أليس المقطع le couplet ـ هنا ـ هو المرادف لـ «المقطع الشعري la strophe «في الشعر المنظوم؟ وعلى

أية حال، فهذا التقسيم يسمح له بتهوية قصيدته ، وبأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية، فيبرز الخيط الأخير — على ايجازه — بطريقة أكثر تأثيرا أيضا.

ونستطيع — على نفس النحو — أن ندرس بنية «الغريب» و«لكل خرافته» و«الغرفة المزدوجة» (كيلا نذكر سوى أكثر قصائد «بودلير» نجاحا، بما لا يمكن إنكاره)، لنصل الى نتيجة مفادها أن الانجاز في هذه الأعمال — الرمزية أو الغنائية — متحقق على مستوى القصد، وهو — هنا — قصد شعري وخلاق، على نحو صريح. ولنكتف بالنظر — عن كثب أكثر — الى «صلاة اعتراف الفنان» — وهي إحدى القصائد التي تساهم في خلق «غنائية حديثة» تجعلنا نشعر بتمردات وطموحات وإحباطات روح حديثة من نمط «بودلير» نفسه. ولن نجد مثالا أفضل منها على «سحر إيحائي» ينطوي — حسب تعبير «بودلير» — على «الموضوع والشيء» ، على الأرابيسك المزدوج للعناصر المادية: اللازوردي ،والبحر بأمواجه، والشراع البعيد، وعناصر روحية تتجاوب معهم، لتشكل لوحة قوية البنيان حيث لا شيء مجاني : فاللازوردي يتجاوب مع انطباع باللانهائي وبالروحانية (العفة والشفافية) ومع البحر انطباع بالجمال الثابت وغير المحسوس، ومع الشراع المرتعش في الأفق شعور بالضعف والعزلة ، يتجاوب مع الوجود العضال للشاعر ويقوده الى صرخة رعب أمام الاتساع الرهيب للمشهد ، وعجزه عن ترجمته[٨٨]. ولفهم الطريقة التي تعمل بها العناصر المختلفة — من الناحية الجمالية — فلنفكر في الدور الوسيط الذي يلعبه هذا الشراع الصغير، وهو العنصر الانساني الوحيد في المشهد، الذي يصنع بشكل ما الانتقالة بين المشهد والانسان.

وعلى العموم ، فالبناء أكثر تركيبية — في هذه القصائد التي نعثر فيها على موضوعات «بودلير» الغنائية الكبرى — والعلاقات المعمارية مدروسة بشكل أفضل، وقانون الانسجام العام تمت مراعاته أكثر. وفي المقابل، فإن نقص الوحدة الفنية فاضح — غالبا — في القصائد الباريسية ، وذلك بسبب نزعتها «الرابسودية» نفسها.

ولنأخذ — على سبيل المثال — قصيدة «الأرامل» : لقد أحس «بودلير» نفسه — بمساويء هذه الصفات الملفقة الواحدة في الأخرى، التي اجتهد لخلق وحدة لها — رغم أنها مصطنعة — من خلال الجملة / المفصل: «من هي الأرملة الأكثر حزنا والأكثر إثارة للحزن، تلك التي تجرجر في يدها طفلا لا تستطيع أن تقتسم معه أحلام اليقظة، أم تلك الوحيدة تماما؟ [٨٩]» (في «العجائز القصيرات» من أزهار الشر — لا يطور «بودلير» غير نموذج واحد) . لكن الاستطرادات في نفس القصيدة — تلعب ، فيما يتعلق بالحفل الموسيقي، دور فاتح شهية حقيقي. وأخشى أن يكون «سانت — بوف» — بشعره المتراخي الذي يتبع مصادفات النزهة أو المحادثة (انظر — من بينها — محادثة الحفل الراقص[٩٠]) قد أصبح أستاذا خطرا على «بودلير».

والخطر — بالنسبة للباقي — يحس به «بودلير» جيدا: فهو يجتهد — على سبيل المثال — في «المهرج العجوز»، ليؤلف وينظم لوحة العيد السوقي، فيصنع تقابلا يتخذ شكل تعارض حاد — بين الجانب المضيء، الصاخب (انفجار جنوني للحيوية[٩١]) ، والجانب المظلم والكئيب، ذلك الركن الذي يقف فيه المهرج صامتا وساكنا «تناقض بين المظاهر الخارجية والنزعات الأخلاقية في آن. وهو يجتهد — أيضا — للارتقاء بالوصف من خلال الرمز الختامي ، الذي برغمه (وربما بسببه) تظل القصيدة كلها — فيما يبدو لي — في منتصف الطريق بين النثر والشعر، فالمستوى الحكائي والمستوى المجازي متجاوران، وليسا ممتزجين (انظروا على النقيض — التداخل البارع، في قصيدة «البجعة» من «أزهار الشر» ، للوحة «الحداثية» والرمز).

لكن هناك — أيضا — ما هو أكثر خطورة ويكمن فيما يمكن تسميته «المرحلة الثالثة» من تأليف «سأم باريس» (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى، وحتى موت الشاعر) وسيهدد خطر جديد الوحدة الداخلية للقصائد وتوازنها: هو الرغبة — التي لم يستطع «بودلير» مقاومتها — في ترميمها بعد فوات الأوان، وفي استعادتها في اتجاه شواغله اللحظية. وأحيانا ما كان يتم تصحيح النص بعد عدة أعوام فاصلة: كيف يمكن — إذن — للقصيدة أن تحافظ على الوحدة ، على كلية التأثير[٩٢]» التي كان «بودلير» يعتبرها ضرورية — مع ذلك — للعمل الفني؟ ولا شك أن الفقرات الثلاث التي تختتم — اعتبارا من ١٨٦٤ — «غسق المساء» ،لا ينقصها الجمال، في تدفقها الغنائي، لكن «بودلير» — عندما أضافها الى النص الأولى، الحكائي الخالص، والمفترض أن ينشر في ديوان «فونتانبلو Fontainebleau» [٩٣]— كيف لم يشعر أنه يطعم قصيدة أخرى بالأولى ، مختلفة في الخصائص والالهام؟ وتعديل قصيدة «مشروعات» أكثر غرابة — وأكثر إزعاجا — أيضا ففي عام ١٨٦٤ ، كان ذهن «بودلير» موجها نحو مشروعه في شعر «تسكعي» و«رابسودي» كان يريد أن يعرض لشخص جوال، تتشبث أحلام يقظته كما سيكتب الى «سانت — بوف» — بكل واقعه في تجواله ، يتعلق الأمر — هنا — بحديقة يتم عبورها أو بخاتم يرى في «محل لبيع أعمال الزنكوغراف» أو فندق نقابله «خلال المسير في شارع رئيسي[٩٤]»: «كل هذا الديكور المتكلف — الى حد ما — لم يكن له وجود عام ١٨٥٧، ولا حتى عام ١٨٦١[٩٥]» : فعبر المشهد الداخلي الوحيد — فحسب — تجول خيال الشاعر،والأخطر أن الخاتمة شديدة الاختلاف : فهي أكثر عادية ، وأقل «بودلرية».

١٨٥٧

الحلم ! الحلم ! دائما الحلم الملعون! إنه يقتل الفعل ويأكل الزمن! — إن الأحلام تخفف من لحظة الحيوان المفترس الذي يضطرب فينا، إنه سم مسكن يغذيه. أين يمكن العثور — إذن — على

كأس عميقة بما يكفي، وسم كثيف بما يكفي للقضاء على الحيوان؟

١٨٦٤

حصلت اليوم، في الحلم، على ثلاثة بيوت، حيث وجدت لذة متساوية . لماذا أجبر جسدي على تغيير المكان طالما روحي تسافر بهذه الخفة؟ وما الجدوى من تنفيذ أية مشروعات، ما دام المشروع - في ذاته - هو متعة كافية؟

هذه التحولات في اتجاه السطحية [٩٦] تشوه ضمن ما تشوه أيضا كثيرا من قصائد المرحلة الأخيرة: لهاث، ونضوب في الخيال الخلاق (وعبثا سيسعى «بودلير» لانجاز مؤلفه «الكتاب الملعون» [٩٧]) وهو نوع من التورط أيضا في النثرية ، الذي حكم مفهوم ديوانه نفسه على «بودلير» بأن يواجهه باستمرار ونشعر أن «بودلير» في آخر سنوات حياته لم يعد يمتلك القوة الخلاقة الضرورية كي يفرض على مادته نسقا فنيا، فيقتصر على «نسخ القاموس» [٩٨].

يرتبط أرابيسك القصائد، وتوازنها البنيوي من ناحية بالمفهوم والغاية ، بما يمثلان نتيجة لها أكثر غنائية أو أكثر رابسودية — ومن ناحية أخرى، يطول هذا الانحدار نحو الصمت ونحو الموت، بهذه الدرجة أو تلك من الحيوية الجسدية والفكرية للشاعر.إننا نمضي إذن من أكبر تلاحم فني الى تهافت الشكل أو انعدامه ، تقريبا.

ورغم هذا، ففي الشعر كما في الرسم لا يكفي تحديد المكان والعلاقات بين العناصر المختلفة للحصول على بنية متوازنة ، فوحدة الانطباع ،والاتساق العام، يرجعان كذلك الى اتساق النغمات وهذان اللفظان نغمة ودرجات اللون المستخدمان بكثرة في التصوير الزيتي ، وفي الموسيقى. لماذا لا نطبقهما على الشعر؟ فبودلير نفسه ، كما رأينا يذكر في حديثه عن القصة «النغمة التأملية والتهكمية الساخرة» [٩٩] ، ويستدعي أيضا في ملاحظة من «مذكرات شخصية» - نغمة ألفونس رابيه — نغمة البنت المصونة (فاتنتي ! الجنس المتقلب!) - النغمة الأبدية [١٠٠] وفكرة إثراء الشعر لا بالموضوعات فحسب، ولكن بالنغمات الجديدة ، التي كانت محظورة حتى ذلك الحين، هي كما سبق وقلت إحدى غايات «سأم باريس» الكبرى [١٠١] فهل تتفق مع ضرورات العمل الشعري؟

ب - حداثة وجدة النغمات
من السخرية الى الغنائية :

علينا أن نؤكد — أولا على الأصالة المطلقة لبودلير في هذه المحاولة لاثراء المجال الشعري، وترجع هذه الأصالة — في المقام الأول - الى اقتراحه باستبعاد البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلبه) بكل تعقيداته،واندفاعاته، وضغائنه ،وتعاقبات أحلام يقظته، وصفائه الساخر وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق. ومن المدهش - في الواقع - أن نلاحظ، حتى في هذه الفترة ، أن مؤلفي قصائد النثر («سواء كان اسمهم «بارني» أو «برتران» أو «لامنيه» أو «رابيه» أو «جيران») كانوا يسعون الى أن يضفوا على أنفسهم روحا غرائبية، توراتية قديمة، من العصور الوسطى.. كي يمنحوا قصائدهم - بفضل المسافة والابتعاد في الزمان والمكان - هذه الهالة الشعرية، التي لم تعد تعويذة الشعر تأتي لهم بها أبدا. وينجم عن ذلك أن نبرة «برتران» التهكمية ، أو عنف «لامنيه» - رغم أنهما منحا شعرهما لونا خاصا — قد احتفظا بشيء ما أكثر أدبية، ينطوي على ما هو أقل بعدا وعمقا من تهكمات أو اندفاعات «بودلير» الغنائية. ثمة غنائية أكثر قليلا، لكن ثمة ذبذبات حداثية محدودة لدى معاصرين عرفهم «بودلير»، جيدا : فـ «لوفيفر - دوميه — الذي كان بمقدوره قراءة نثره في «لارتيست» [١٠٢] يثري أحلام يقظته شديدة العمومية والأخلاقية ، برموز وصور «رومانتيكية» بأكثر مما هي «حداثية» و(عندما يستعير صورة من الفوسفور أو من المراكب البخارية. يتكون لدينا انطباع غريب بالهجران)، ويلجأ «بابو» كي يكتب رسالة هجاء ضد «فيبيو» والقساوسة الكاثوليك الى الاستعارة المسهبة والطنانة في خمسة أجزاء من «الشجرة السوداء» (التي نشرت عام ١٨٦٠، بخطابات هجائية ونقدية») وأخيرا «هوسايي»، الذي يتملقه «بودلير» بشكل مقبول على قصيدة أغنية صانع الزجاج [١٠٣]، هل فتح الطريق حقا أمام شعر حداثي ومديني ولا يجب أن ننسى — أولا - الأغنية الوحيدة من نوعها بين كل القصائد والنقوش البارزة السفلية القديمة النثرية، في أشعار كاملة ، وأن هذا الموضوع - الواقعي المعاصر - قد تطور، بعد ذلك بالطريقة الأكثر سطحية، وبأكثر ما يمكن تصوره من برودة وعظية. ولي أن أعتقد - عن طيب خاطر، كما يقترح «جـ. كريبيه» [١٠٤] — أن قصيدة «صانع الزجاج الرديء» الموجودة في «سأم باريس»، التي نرى فيها الشاعر يتسلى بتحطيم المواد البائسة لصانع الزجاج، يمكن اعتبارها ردا عاجلا شديد الخبث على أغنية الأخوية لهوسايي. وربما كان «شانفلوري» وحده - الذي نادرا ما يذكر من بين أسلاف «بودلير» [١٠٥] والذي لم تكن نعمة الشعر نفسها قد زارته بأكثر من «هوسايي» — قد حاول، في خيالات وأناشيد غنائية [١٠٦] ، استخدام قريحة مدينية وحديثة، وربما يكون مسليا أيضا - من خلال المقارنة مع الغرفة المزدوجة «في أزهار الشر» (أهو التقاء؟ أعلينا - حقا - أن نتحدث عن «مصدر » ما؟) أن نرصد في كلب - حصاة الوصف، على عمودين متقابلين ، لـ «سقائف الشعراء» (مثل الأحلام والخيال) و«سقائف حقيقية، تكدرها الكآبة والقذارة : «لا ورق ، بل حوائط مصفرة ، ألبوم جداري يحمل آثار مرور كل المستأجرين..[١٠٧]» ومن البديهي تماما رغم هذا أن «شانفلوري» ، اذا ما كان قد استشف بعض الاحتمالات التي أتاحها له عصره، في الشعر النثري، فإنه لم يتمكن من التوصل الى نغمة ولا الى شكل لغنائية حديثة. ومن جانبه ، كان «بارني دورفيني» - المحصور تماما في البحث الشكلي

وفي إطار النشيد الغنائي - قد جلب لقصيدة النثر بعض نبرات غنائية جديدة، لم يستطع «بودلير» أن يتحصل منها سوى على بضعة أصداء في «إيقاعات منسية Rhythmes oubliés النادرة، والمنشورة في ذلك الحين[١٠٨] .

والواقع أن نبرة حديثة حقا قد ظهرت في نثر هذه الفترة: نبرة ساخرة، تهجمية، تربط «الرقة بالحقد» ، وأحيانا المنطق بالعبث. وهي ما نجدها في روايات «باربي دورفيبي» ولدى «كلاديل[١٠٩] - بل في غالبية القصص الأكثر مكرا، لأنها أكثر ايجازا: ويستشهد «بودلير» أو يدرس «بتروس بوريل» - «طبيعة مرضية» ، و«سحنة متغضنة[١١٠]»، و «شانفلوري» الذي سدد «منظارا شعريا مزدوجا» الى الحوادث ، والمصادفات الهزلية أو المؤثرة ، للأسرة أو للشارع[١١١]. و«آسيلينو» ، الذي عرف كيف يقدم شرعية العبث وما لا يصدق، والذي يقلد — أحيانا — استدلالات الحلم الغريبة[١١٢] ، و«بو» — بشكل خاص — الذي يمثل أصل النبرة المخاتلة المتأملة في «سأم باريس» . ويكفي أن نقارن الوقائع الخيالية لـ «أ. ديشام» - على سبيل المثال - بـ حياة آسيلينو المزدوجة ، لنرى العبور من الخيالي «الرومانتيكي «الى خيالي يندرج في قلب الحياة الحديثة، وشديدة التلوين بالفكاهة[١١٣] . ولنضف أننا — اعتبارا من ١٨٣٢ - نستطيع أن نقرأ في «حوليات رومانتيكية» نثرا عجيبا: «قبة العجزة» و«هلوسات» بقلم .... «دي بلزاك» الذي يصف السراب الذي يثيره غدير ماء وقد أصبح هلوسة، تحت التأثير المترافق للنبيذ ولموسيقى «هارمونيكا رخوية» ومع أعمال كهذه، يمكن تماما (مثلما بالنسبة لحكايات«بو» و«آسيلينو») أن نطبق كلمة «بودلير» حول «خاصيتي الأدب الرئيسيتين: ما فوق الطبيعية والسخرية[١١٤] .

وعلى أية حال، فكتابة القصص رغم كثافتها وشعريتها الشديدتين - تختلف عن كتابة قصائد النثر. و«بودلير» الذي اقترح لنفسه في «ملحوظات»، أن يظل دائما شاعرا، حتى في النثر[١١٥] لا يريد أن يكتب نثرا في «سأم باريس» إنه يريد خلق شكل جديد للشعر ، قابل لاستقبال كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التي تمنح قصص معاصريه نبرة حديثة ، إنه يريد — عموما — خلق غنائية حديثة. لكن السمة الخاصة بـ غنائية كهذه - عليها ترجمة الحركات الأكثر تشوشا للروح، والعبور (عند الضرورة بلا انتقالة) من السخرية الى التمرد، ومن الكآبة الى الحماس - تحتاج الى مقدرة خاصة من الكاتب . ولم يكن «بودلير» على أية حال - جاهلا بمخاطر شعر النثر، التي تعتبر على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي - أكثر خطورة لأنها أكثر سهولة وانفتاحا [١١٦]. وإذا ما شئنا - في الواقع — ألا نستغرق في النثر، فمن الضروري أن «نجلي» المشاعر ونسيطر عليها، مهما كان عنفها ، ومن هنا تنشأ القصيدة - تطهير Catharsis لا غنى عنه لكل عمل ينتظم في شكل فني، حيث لابد أن تسيطر روح الفنان على مادته،

ومن ناحية أخرى ، فعلينا ألا نظل تحت أو فوق «توتر» معين ضروري لاحكام نغمة القصيدة، مثله مثل توتر أوتار الكمان، على سبيل المثال. وإذ يرتخي هذا التوتر، يتم السقوط في الاستطرادات ، وفي حلم اليقظة الرابسودي والمبالغة في الاطالة، التي طالما انتقدها «بودلير» في أعقاب «بو» في القصيدة[١١٧]، فعندما تصبح مبالغا فيها، يعاني منها انسجام القصيدة ونقاؤها الشعري، وذلك شيء محسوس — بشكل خاص - في بعض القصائد الهجائية ، حيث ينطوي التهكم على شيء من الاطالة والنشاز («المبهج»، «الكلب والقارورة» ، «المرأة المتوحشة»).

وإحدى النغمات الأكثر جدة، والأكثر إدهاشا في الديوان هي - بالبديهة ، وقد أدركنا ذلك سلفا السخرية ، هذه السخرية الفظة والمخاتلة ، النابعة -كما يقول «بودلير» — من «طريقة تفكير شيطانية[١١٨] »- سلاح قاطع ذو حدين ، مشرع - أيضا - ضد الشاعر نفسه، موضع السخرية والاستخفاف والمحتقر[١١٩] — ضد السوقية الانسانية وما يسميه - في «أزهار الشر» - «الغباء في مواجهة الثور». هذه القسوة المزدوجة تفسر العنوان الذي فكر «بودلير» لفترة ما ، وتحت تأثير بتروس بوريل — في أن يضعه على قصائده :«قصائد ذئبية صغيرة»[١٢٠] . وهي مع ذلك ليست إلا شكلا عدوانيا لذهنية موجودة الآن في «أزهار الشر» ، لا تخفف في شيء (وهو ما لاحظه «تيبوديه») من اللهجة القارصة والموجعة[١٢١] لبعض القصائد، «اختبار منتصف الليل»، على سبيل المثال . ونجد صدى شعر ١٨٦٣ - نثرا - في الساعة الواحدة صباحا» — (المنشورة عام ١٨٦٢)، وهي قصيدة حافلة بتهكمات على الغباء والرشوة المعاصرين (ونجد صدى لها في المذكرات الخاصة[١٢٢]، وذات نبرة أكثر إيلاما - في واقع الأمر، أيضا مما هي ساخرة : إن انتفاضات الوعي (التي يتحدث عنها «بودلير» في إهداء) تقود الشاعر ، هنا مباشرة الى صرخة جميلة ليأس غنائي «يجعل هذا الاعتراف خفقة الجناح الكبيرة والأخيرة[١٢٣]. لكن صفاء «بودلير» القاسي هو في أغلب الأحيان بلا مقابل غنائي: إنه يصوغ نغمة ثلجية ، أو على النقيض سخرية قاسية، لا تسمح بظهور مشاعر المؤلف الخاصة وهنا، يكمن بالنسبة لبودلير «أسمى الفن»[١٢٤] فمن الاستهزاء الى التهكم، ومن ملمح السخرية الى التناقض الخداع، يزمع «بودلير» أن يستنفد في نثره كل سادية القبح البالغ ، كما يكتب«بلان» الذي يضيف أنه من هنا يقدم نفسه كمخلص لانفعالية سنوات شبابه[١٢٥]: ولكن في الفترة نفسها التي ألف فيها الشاعر «سأم باريس» ألم يكتب، في مذكراته الخاصة أن المتحذلق ليس لديه ما يقوله للشعب «سوى الاستهزاء به[١٢٦]» واحتقار كهذا للبشر تعايش مع مشاعر رأفة مخلصة نحو التعساء. وذلك أحد تناقضات هذا الرجل المزدوج homo duplex بودلير.

ويبقى أن نعرف ما إذا كانت نغمة مخاتلة متأملة كهذه -

باردة السخرية، حيث تظهر الفرحة بالجرح الإرادي للمشاعر المسلم بها ــ قادرة على إحداث هذه الإثارة ، «هذا الخطف للروح، الذي (على ما يقول «بودلير «مقتفيا «بو» [١٢٧]) يصنع وحدة القصيدة . ونشعر تماما بذلك التلذذ الكريه، الذي يكشف في «الحبل» بشاعة التفاصيل[١٢٨]، وفي «لنقتل الفقراء» العطف المزيف نحو الشحاذ الذي ضرب لتوه ضربا عنيفا [١٢٩]، ولن يندهش أحد إذا ما عرف أن عدة قصائد لبودلير قد رفضت لمدة طويلة من المجلات لعدم إمكانية نشرها، ومن بينها «لنقتل الفقراء» لكنني لا أتحدث ـ هنا ـ عن اللياقة الأخلاقية : فالمشكلة المطروحة هي الخاصة بـ «الطاقة» الشعرية لقصائد كهذه. فهذه السخرية الباردة تتوجه الى ذكاء القارىء لا الى حساسيته، وسيتم استيعابها وتذوقها من قبل أكثر مناطق الفكر صفاء ـ لكن ، هل ستصل الى هذه المناطق العميقة حيث تهتاج قدرتنا الحماسية ، و«غريزة الجمال الأبدية »[١٣٠] فينا؟ أخشى أن نجد ـ هنا ـ نثرا لاذعا، ذهنيا ، قاسيا كما ينبغي ، لكنه ليس بشعر (ألا يجدر بالملاحظة ، فيما عدا ذلك، أن هذه النغمة الهازئة محسوسة، بشكل خاص في المقطوعات التي لم تعد قصائد بل أقاصيص حقيقية يمكن مقارنتها ــ الى حد كبير بأقاصيص «بو» ، «موت بطولي» ، «الحبل» ، «بورتريهات عشيقات»؟) . إن «بودلير» الذي استشف شيطانية ما حديثة، لم تعد رومانتيكية لم يستطع أن يضفي عليها أصالة شعرية. ربما لم يكن لينقصه الكثير: مناخ من الفانتازيا ، والغرابة (الذي نجده أحيانا لدى «برتران» أو في أيامنا هذه لدى «ميشو» مثلا) وهو ما يضاعف بغموض كثيف ـ هذا الجفاف شديد الذهنية، أو التدخل الشخصي من الشاعر، حتى وإن كان في اتجاه العدوانية (كما لدى «لوتريامون) . وأعتقد أن المزاج «الهيستيري» للشاعر ـ في «صانع الزجاج الرديء»[١٣١] على سبيل المثال ـ أكثر شعرية مما في «لنقتل الفقراء» ، وسلوكه كفيلسوف يراجع امتياز نظريته . ورغم كل شيء، فلا يجب أن ننسى أن «بودلير» كان أول من بدأ في فتح أبواب حدائق غريبة الى شعراء النثر، حيث تزدهر الدعابة السوداء. ويلاحظ «أ. بريتون» ـ الذي يذكر في «مقتطفات من الدعابة السوداء » قصيدتين نثريتين، «مبهج» و«صانع الزجاج الرديء» ــ أن «بودلير» يأتي بسلسلة من المبادىء الجمالية الجديدة، التي ستتأثر بها كل الحساسية التالية[١٣٢] .

ولاشك أن «بودلير» كان يزمع اكتساب مؤثرات عجيبة في التناقض، بأن يناوب بين هذه القصائد «الشيطانية» وقصائد أخرى أخلاقية وإخوانية[١٣٣]، مثل «الأرامل» و«الجاتوه» و«المهرج العجوز». ويتجاوب هذا التنوع ،وهذه البرقشة الذهنية مع الغايات «الرابسودية» للديوان، ومع الرغبة المزدوجة في الاشارة ـ من ناحية ـ الى المظاهر المتعددة للروح المعاصرة ، ومن ناحية أخرى، الى كل الايحاءات المتنوعة التي يمكن أن يقدمها مشهد الحياة اليومية الى «رجل الشارع» . ويبدو أن ناقدا من ذلك العصر قد تبنى تماما هذه الطريقة في الرؤية ، عندما كتب أنه في ديوان كهذا «يمكن لكل إيحاءات الشارع، والظروف والسماء الباريسية، وكل اندفاعات الوعي وكل خدر أحلام اليقظة والفلسفة والرؤيا، وحتى الطرفة، أن تلعب دورها ، حسب الترتيب [١٣٤]. ولن نستطيع أن نحدد ـ بشكل أفضل ـ محاولة «بودلير» .. . ولا أيضا المخاطر التي تحملها : فالنبرة الفلسفية أو الأخلاقية ، والنغمة الموضوعية للحكاية ليست فقط بلا شعرية apoétique ، لكنها مضادة للشعرية antipoétique (رغم أن الحكاية يمكن أن تكون نقطة الانطلاق، والفلسفة نقطة الوصول لقصائد جميلة للغاية).ولست بحاجة الى التأكيد على الأثر الهدام الذي يمكن أن يتوافر عليه الاستطراد الفلسفي ، والأخلاقي والتربوي ، على الخيمياء الشعرية الهشة. وسأكتفي بالاشارة الى كل ما يفصل «العجوز المهمومة» عن «الأرامل» و«العجوز القصيرة» في «أزهار الشر» ، التي استخدمها كموديل له[١٣٥] : فلا يتعلق الأمر أولا بمجرد امرأة عجوز، بل بأرملة فقيرة ، تتناول غداءها في «مقهى بائس»، وتستفيد من مجانية «قاعة القراءة» . انها نغمة الأخلاقي[١٣٦] محب البشر، المنقاد، نحو كل ما هو ضعيف ، محطم مغموم ، ويتيم. لكن هذه الحركة الهوجوية (نسبة الى «هوجو») ستوجه القصيدة نحو غموض هذه «الحواءات» ذات الثمانين عاما ، نحو ماضيهن الغابر ومصائرهن الغريبة، بل نحو الأساطير التي لا تحصى للحب المخدوع، والاخلاص المجهول، والجهود التي بلا طائل، والجوع والبرد اللذين يتم احتمالهما في صمت وتواضع [١٣٧]. شيء غريب، فيبدو أن هذه الرداءة وهذه البلادة الكئيبة ـ المميزتين للفقر ـ قد بهتتا على شخصية المرأة العجوز المتصورة بشكل بدائي ، كعجوز أمازونية ، وهي ــ فيما تنصت الى حفل موسيقي عسكري ــ تستنشق بشراهة هذا النشيد الحي والحربي[١٣٨] .

فنحن نواجه الآن عجوزا بريئة تجد في هذا الفجور الصغير الأسبوعي العزاء المكتسب عن وحدتها وفقرها : لم تعد أحد شخوص «بودلير» ، بل أحد شخوص «فرانسوا كوبيه» (وسنلاحظ كيف أن بلادة المفردات تستجيب لبلادة الفكرة). ألا نعتقد أن «بودلير» إنما أراد أن يقدم هنا البرهان على كلمة «بو» التي ذكرها في موضع آخر: «الفقر ابتذال ومناقض لفكرة الجمال»[١٣٩].

وهذا «الابتذال للشعب الذي يرتدي القمصان والقماش الهندي [١٤٠]، قد طاب لبودلير ـ رغم هذا ـ أن يصفه في «الأرامل» فحسب ، بل أيضا في عدة قصائد من «سأم باريس» : من بينها «المهرج العجوز» و«عيون الفقراء » ، القصائد المفضلة لدى «سانت بوف»[١٤١] . إنه هنا يتخذ النغمة الأكثر تضادا مع الشعر التي يمكن وجودها ربما، نغمة «طرائفية» و«تسكعية»: الواقعية والتدقيق النثري في التفاصيل اللذان ينافسانه في التصويرية ، سواء الحقيقية أو المزيفة [١٤٢] فتحل الملاحظات السيكولوجية

محل الخطوات الشاسعة مثل مركبات لـ «الروح الغنائية» [١٤٣] مواء البلاغة الصحفية[١٤٤] وابتذال المكان المشترك (الذي كان «بودلير» وهو ما يجب أن نقوله ــ يحترمه بشكل غريب) [١٤٥] يأتيان ليحولا دون أي شعر حقيقي ونلوم «بودلير»، لا لأنه أدار ظهره ـ فحسب ــ الى الشعر عن عمد، كي يدلف الى الأخاديد المرسومة سلفا لــ «الشيء المرئي»، وللصحافة ذات الشعرية المزيفة[١٤٦] بل أيضا لأنه سمح لكل مؤلفي المستقبل الفاشلين، لكل العاجزين عن نظم الشعر، بأن يطلقوا على كتاباتهم الوصفية (الباهتة) اسم «قصيدة النثر». فكم من معارض باريسية، بعد «المهرج العجوز»! كم من التعاطف المفتعل مع «الفقراء» و«الكلاب الطيبة»! كم من شهادات الشعر (شعر الروزنامة» الصادرة تحت تأثير هذه الكلمات السحرية، «مقهى»، «كباريه»، «كوخ حقير»، «أرغن صغير متنقل»! وإذا ما كان «بودلير» جادا في تمنيه «خلق المبتذل التافه»[١٤٧] فعلينا أن نعترف بأنه تخطى ـ في ذلك ــ كل رجاء..

وسوف نرصد أن الملاحظات حول النغمات البالغة التنوع التي يميل «بودلير» الى استخدامها في ديوانه، تنحو أكثر فأكثر الى أن تصبح ملاحظات حول الإسلوب .، والواقع أن نغمة السخرية الباردة، التي تحدثت عنها في البداية ترجع أولا، من ناحية الى فضيلتها في الابتذال، والى الشفافية التي يفرضها «بودلير» اراديا على أسلوبه والتي تتعلق فحسب ببلادة الألفاظ العادية، عبر بعض التعبيرات المحملة بالدعابة، هنا وهناك التي يتم التشديد عليها بشكل عام (مثلما عند «بو») : «تجربة ذات فائدة أساسية» (إذ أنها موجهة الى رجل محكوم عليه بالاعدام)،[١٤٨] «تكمن النظرية في أنني جنيت ألم المحاولة على ظهوركم» (قالها رجل محكوم عليه بالعقوبة لتوه.. وتلقى تأديبا ما) [١٤٩]. أسلوب غير «سلس»[١٥٠] لكنه بسيط وخال من اللفظية، وفي الفقرات ذات النبرة الأخلاقية والفلسفية، تتوافر نفس الخصائص، مع ميل ــ رغم هذا الى البلاغي: «زحام وعزلة : ألفاظ متساوية وقابلة للتحول..[١٥١] «أراد بأن يقوم بالاحسان، وبتجارة رابحة في آن، أن يكسب أربعين فلسا وقلب الوجود، أن يختطف الجنة اقتصاديا، وأن ينال أخيرا ومجانا شهادة رجل محسن»[١٥٢] (نفس الفكرة يتم تقليبها في أشكال مختلفة). وسيبحث «بودلير»، في النصوص الحكائية والوصفية، عن المؤثرات «الأدبية» بشكل خاص : كلمات دقيقة وتصويرية والمغفلون[١٥٣] «دانماركي، الملك شارل، كارلان[١٥٤] تعبيرات مزخرفة[١٥٥]، ومؤشرات أسلوبية متنوعة[١٥٦]، طرائق في أغلبها كما نرى تميز النثر الجيد.

ورغم هذا فعلينا أن نؤكد الى أي حد كلما أصبحت النغمة أكثر شعرية وغنائية صراحة، رأينا تزايد عدد الصور والاستعارات هذا الى الحد الذي تنتظم فيه القصيدة كلها حول رمز ما. وقد سبق لبودلير في بعض النصوص، مثل «الكلب والقارورة» و«المهرج العجوز» و«لعبة الفقراء» ــ أن جاهد لتوسيع وتجاوز الحكاية بواسطة الرمز النهائي.

وحسب تعريف الشاعر نفسه، نتوقع أن نجد في نثره تنوعا بالغا للحركات، يستجيب لجميع الحركات الداخلية لروح حديثة ومعقدة. وتتوافق ثلاثة أنماط من الجملة مع الحالات الثلاث التي يشير إليها وسأسردها في ترتيب معاكس لما يتبناه، بحيث أعبر من النثرية الإرادية الى التحليق الغنائي:

١ – نمط الجملة المتنافرة، التي تتجاوب بوسائل مختلفة (كسر الايقاع، ايجاز التعبير، انقطاع النغمة أو التنافر الصوتي) مع «انتفاضات الوعي» وبالتالي ـ غالبا ـ مع نغمة سخرية أو تهكم ما.

٢ – نمط الجملة «المتموجة» إذا صح التعبير، أي الجملة الطويلة المتعرجة، التي تقدم نفس تعرجات أحلام اليقظة.

٣ – نمط الجملة الغنائية، المتصاعدة والدينامية، التي تتوافق مع المشاعر الحادة، والاندفاعات السعيدة أو الأليمة.

١ – والواقع أن ــ من بين هذ الأنماط الثلاثة ثمة نمط لم يمنحه «بودلير» – حقا – وجودا أسلوبيا وهو الأول، فالجملة المتنافرة، المبتورة، المتوقدة، التي سيمنحها «رامبو» حق المواطنة في الشعر، والتي تقدم ايقاعا بالغ الخصوصية، انما هي غائبة من «سأم باريس». فعندما يستخدم «بودلير» في مذكراته الخاصة ـ أسلوبا موجزا ذا اختصارات مدهشة فذلك للتعبير عن أفكار يمنحها ـ طواعية ـ شكل الحكم: فضيحة رابحة[١٥٧]، كثير من الأصدقاء كثير من القفازات[١٥٨] لكنه ـ عندما يمنح موضوعا ما شكلا أدبيا ــ فإنه دائما ما يستخدم جملا تامة، واضحة ومبسوطة تماما بل مع نوع ما من الترف في الابدالات والعبارات الاعتراضية[١٥٩]. وعلى أية حال فأعتقد أن «بودلير» ــ عندما يتحدث عن نثر «متنافر» ــ فهو لا يعني الكثير من الجمل المهشمة، أو انقطاعات في البناء داخل الجملة، بل انقطاعات في النغمة (من جملة الى أخرى) تنتج أثر القفزة أو التنافر الذي يمكن للنثر، على عكس الشعر، أن يتقبله، بل أن يسعى اليه من أجل قيمته المفاجئة، ويستخدم «بودلير» مصطلح «قفزة» هذا بطريقة دالة على «الشجرة السوداء» لـ «بابو» وهي قصيدة مجازية كبيرة في أسلوب نبيل، تنتهي على نحو مفاجيء ـ بجملة ساخرة قاطعة ومحددة وحتى روح سيبريس وقعت : فيبو!. لقد وجد «بودلير» المقطوعة كلها جميلة للغاية، «عدا كلمة» فيبو، كملحوظة ساخرة كقفزة من نوع ما[١٦٠] وربما لتجنب تنافر مماثل (كما يفترض «جـ. كريبيه») فإنه يلغي النداء الختامي الوارد في مخطوط «لنقتل الفقراء» : «ما قولك في ذلك أيها المواطن بردون؟». لكنه يقبل ـ في مواضع أخرى ـ «قفزات معبرة»، تجعل القاريء ينتقل، بشكل مفاجيء، من مدى الى آخر مختلف عنه تماما، ويصاحبها بشكل عام تغير في مظهر

الجملة. وهكذا، ففي «الغرفة المزدوجة» تترجم القفزة التي تسم استعادة الوعي، والعودة الى العالم الحقيقي، بجمل قصيرة وتعبيرات واقعية: «ها هي الأثاثات الغبية، المتربة والمهشمة: «المدفأة بلا لهب ولا جمر، ملوثة بالبصاق، النوافذ الحزينة، حيث شق المطر أخاديد في التراب، المخطوطات المشطوبة أو غير المكتملة، الروزنامة حيث حدد القلم تواريخ كئيبة!»(١٦١) .وبالطبع يمكن للقطع في النغمة وفي الأسلوب أن يؤدي الى تأثيرات كوميدية مطلوبة تماما، حيث تحدث المفاجأة بشكل آلي ضحكة شيطانية الى حدما: تأثير مدهش بشكل خاص في «الحساء والسحب» وهي قصيدة بالغة القصر، تبدأ بجملة طويلة وشعرية «محبوبتي الصغيرة المجنونة كانت تقدم لي العشاء، وعبر النافذة المفتوحة لحجرة الطعام، كنت أتأمل الحركات المعمارية التي تصنع بالأبخرة والتكوينات الرائعة لغير المحسوس»، وتنتهي بتنافر بالغ، بجملة موجزة وفجة: ألم يحن أوان احتساء حسائكم، يا بائع السحب (١٦٢) وعبر تنافر أصوات من نفس النسق (سقوط مفاجيء للحلم في الواقع) تنتهي أيضا قصيدة «عيون الفقراء»(١٦٣).

ونشعر تماما أن مقدمة هذه الملاحظات الصاخبة كي نتحدث على طريقة «بودلير» ترتبط بنبرة التهكم اللاذع، وهي نبرة حديثة أساسا، ما دامت تمثل انتقام الفكر من عالم مبتذل رمادي. وتنافر أصوات كهذا، رغم تعبيريته مع ذلك ألا يتناقض مع «قانون الانسجام العام الأعلى» الذي طرحه «بودلير» نفسه والذي نشر في الشعر مثلما في التصوير على كل درجات لون اللوحة – وحدة «المناخ المهيمن» (١٦٤) ففي «الغرفة المزدوجة» حيث يطل التناقض بين الجزءين المتماثلين شعريا، لأنه يطابق فكرة المقطوعة نفسها، ولأن الواقعية لاتحظر نوعا ما من الغنائية نندهش، رغم هذا، من التأثير المتنافر الذي ينتجه في الجزء الأول ووسط انسجام درجات رقيقة متمازجة (١٦٥) استخدام كلمة «هدف صغير» للاشارة الى عيني المحبوبة، المعبودة، ملكة الأحلام». والتأثير (المقصود، ربما) هو الخاص بملاحظة مزيفة: أيمكن أن نتخيل لحظة يتحدث فيها «بودلير» عن «هدف صغير» في «المشعل الحي» إن الرغبة في «التحديث» تقود «بودلير» هنا الى ارتكاب خطأ فني.

ولا شك أن «بودلير» قد استشف إمكانية إدخال الايقاعات المتنافرة وانعدام توافقات العصر والوعي الحديث في الشعر، ليبدو بذلك سابقا لزمنه تماما، لكننا يجب أن نفكر أن مجاله كان بالأحرى هذا القطر الأدبي «حيث إن كل شيء نظام وجمال» وبشكل بالغ العنف الى أن الوجود قد زعزع كيانه، ولم يكن فنه مهيأ لقبول الصدمات والتناقضات العنيفة: فالتنافرات الفظة، ومؤثرات الصدمة التي سيقوم «رامبو» مثل كتاب القرن العشرين بالاستفادة منها تخالف بفظاظة النثر البودليري المتماوج والصافي.

٢ – وقد تمثلت جهود «بودلير» الأكثر قيمة في نثره «تموجات أحلام اليقظة»، من ناحية ولـ «الحركات الغنائية» للروح من ناحية أخرى يتعلق الأمر في هاتين الحالتين في الواقع بميول روح ملائمة للشعر وبما أسميه بالموسيقية فيكفي أن يصبح نطاق الجمل متجاوبا مع الحركة الداخلية التي تنشأ منه (هذه الجمل) وأن تتوافر على وظيفة إعادة الخلق.

ويشعرنا «بودلير» وبأفضل شكل عبر إبداع جملة سلسة، متماوجة ومتعرجة الى أي حد تختلف الجملة الشعرية عن الجملة الخطابية: وبدلا من المرحلة المعمارية الكبرى، المتزنة تماما، والمتماثلة، لبوسييه مثلا أو بدلا من البنيات الثلاثية لهوجو، فإن هذه الجملة المتعرجة تدفعنا الى التفكير في تلك التي استخدمها «سانت ـــ بوف» في «لذة» وإذا ما كنا نتذكر الى أي حد خضع «بودلير» في بدايات شبابه الى سحر:

هذا الكتاب الأثير لدى الأرواح التي فترت همتها

والى أي حد بشكل خاص دفعه الى الحلم بـ:

الاشتباكات الطويلة للجمل الرمزية(١٦٦)

فإننا يمكن أن نفكر على وجه الاحتمال انه قد امتلك بشكل واع الى حد ما، هذا الاسلوب (أسلوب اللذة والفتور وأحلام اليقظة) عندما كان ذلك يتلاءم مع غاياته الفنية (١٦٧). إن الجملة الطويلة التي تسير ببطء عبر العبارات الاعتراضية المتعددة وتمتد أيضا في اللحظة التي نعتقد أنها ستنتهي (١٦٨)، تلائم تماما وبشكل خاص الايحاءات الكسولة، هذا في «الميناء» حيث حركة الجملة و«تموجات» أحلام اليقظة تبدو وكأنها تقلد:

الهدهدة الأبدية للتموجات المسكرة

عندما يكتب «بودلير» على سبيل المثال «... ثمة نوع من اللذة الغامضة والارستقراطية، لمن أصبح بلا فضول، في أن يتأمل وهو ممدد في المقصورة أو مطل على رصيف الحاجز كل هذه الحركات لمن يرحلون ولمن يعودون، لمن مازالوا يملكون رغبة الإرادة والرغبة في السفر والاثراء»(١٦٩). وسنلاحظ في هذه الجمل الارابيسك المرسوم حول الفكرة الرئيسية: «ثمة نوع من اللذة في تأمل كل هذه الحركات»، من خلال العبارات الاعتراضية، وتكرار التركيبات الثنائية والتوسع الحادث للجملة، كخاتمة بواسطة تركيب ثلاثي.

وعلينا أن نضيف أن «بودلير في كثير من الحالات يستخدم بكثرة ما يمكن أن نطلق عليه «قطعا متعديا» (وهو على أية حال متكرر في الفرنسية) يتمثل في وضع علامة النبر الأخيرة لتركيبة ما على المقطع اللفظي الذي يسبق حرف "e" الصامت , هذا الحرف "e" يجد نفسه مندمجا في تركيب تال، ليتحقق من ذلك تأثير المنحنى والموجة المتماوجة: حرف "e" الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق من الايقاع كما يكتب عن حق «موريبه» في هذا الموضوع(١٧٠) وكلما ازداد عدد النهايات المؤنثة، أصبح الايقاع بشكل عام متوازنا:

Cependant Dorothée/ forte et fié re comme le soleil, / s'avan ce dans la rue déserte,/seu/ le vivante à cette heu/re sous limmense azur,/ et faisant sur la lumiére / une tache éclatante et noire. رغم هذا فدوروتيه / القوية والفخو/رة مثل الشمس ـ تتقـ/دم في الشارع المهجور الوحيـ/دة الحية في هذه السـا/عـة تحت الـلازورد الهائل،/ وتشكل على الاضاءة/ بقعة مبهرة وسوداء(١٧١).

ولنلاحظ أن بضع فاصلات إضافية تكفي لتدمير الايقاع، «النحوي» فحسب بل أيضا الايقاع الموسيقي للجملة إذا ما كان «بودلير» قد كتب على سبيل المثال: «تتقدم في الشارع المهجور» و«الحية الوحيدة، في هذه الساعة ...(١٧٢) وعن «دوروتيه الجميلة» بالتحديد ، كتب الشاعر الى مدير «لاروفو ناسيونال» التي جرؤت على أن تجري على نصه تغييرات غريبة:

لقد قلت لكم : فلتحذفوا مقطعا كاملا، إذا ما كانت هناك فاصلة لا تعجبكم، لكن لا تحذفوا الفاصلة فثمة سبب لوجودها.

وأضاف وهو ما يثبت الأهمية التي كان يوليها الى بنية عبارته:

لقد أمضيت حياتي كلها في تعلم بناء الجمل، وأقول دون أن أخشى الضحك مني، أن ما أسلمه الى المطبعة مكتمل بشكل محكم(١٧٣).

وفي كثير من الأحيان يزداد بطء جمل من هذا النمط، بسبب استخدام الشرطة التي توقف من سيرها (نعم، في هذا المناخ سيكون لنا أن نحيا جيدا هناك، حيث الساعات الأكثر بطئا تحتوي على افكار أكثر)، أو بنقاط إطالة حقيقية تجعل وقفات التذكر الحالم محسوسة:

على شاطيء البحر، كوخ جميل من الخشب، محاط بكل هذه الأشجار الغريبة الساطعة التي نسيت أسماءها... وفي الأثير أريج مسكر وغامض ... وفي الكوخ عطر ورد ومسك قوي .. أكثر بعدا ، خلف أملاكنا الصغيرة، أطراف صوار تؤرجحها الأمواج...(١٧٤)

وثمة طريقة مدهشة أيضا أثيرة لدى «بودلير» تكمن في استعادة الكلمات التي تطيل الجملة، والتي تجعلها تعاود الانطلاق بشكل حلزوني:

العالم المتخدر يتهاوى ببطء وينام القيلولة/ قيلولة هي نوع من الموت اللذيذ حيث النائم ، وهو نصف مستيقظ ، يتذوق لذات عدمه (١٧٥).

... هؤلاء الذين يحبون البحر/ البحر الهائل، الصاخب والأخضر.(١٧٦).

.... ما كنت أغرق في عينيك الجميلتين للغاية، والعذبتين بغرابة، في عينيك الخضراوين ، المسكونتين بالكبرياء ويلهمهما القمر(١٧٧).

طريقة الاستعادة هذه التي تخلق في آن، تعويذة وايقاعا وتسمح للجملة بالانطلاق من جديد مع غزارة جديدة أكثر موسيقية من كونها منطقية، فقد مررنا بها فيما سبق في «أزهار الشر» (١٧٨) وهي تختلف عن اللازمة ، التي سندرسها فيما يتعلق بالجملة الغنائية.

٣ – وعندما نعبر من تعرجات أحلام اليقظة الى التدفق الغنائي (من «تبخر» الى «تكثيف» الذات إن شئنا (١٧٩)) فثمة ديناميه داخلية معينة تتدخل لتنظيم الجملة بطريقة أكثر فاعلية، وتوجيهها نحو حركة صاعدة، فنهايات الجمل ـ بدلا من أن تسقط بطراوة أو تموت في موجات تخفي نفسها تشير على النقيض الى تصاعد الطاقة، وغالبا ما تنطلق في صرخة : «طبيعة ساحرة بلا رحمة غريم منتصر دائما، أتركيني(١٨٠) وتراكم الفقرة الأخيرة من «صولجان باخوس» في جزئها المتصاعد الذي لا يقل عن ثمانية أسطر سلسلة كاملة من الجمل الظرفية ، كي تترك الجملة الرئيسية تتفتح في النهاية كسهم ناري: أحبيكم في الأبدية !»(١٨١).

وثمة تصاعد مماثل ، لكنه يتعلق هذه المرة بقصيدة أخرى هي «المرمى والمقبرة» حيث تتطور الاندفاقة الداخلية انطلاقا من بداية نثرية ، في جمل قصيرة لتوسع تدريجيا من الايقاع حتى الانفجار الأخير في مناجاة مسهبة من أنسنة «الموت» وعلينا أن نضيف أن العودة الملحة لكلمة «الموت» في نهاية الجملة ثلاث مرات ، تنتج نفس تأثير اللازمة المشؤومة التي ترن مثل ضربة حزن ، مثل لا أبدا ثانية، لادجار بوفي قصيدة «غراب» الشهيرة(١٨٢) إيقاعات، وأصوات ، وصور (عطور الموت المحتدمة، كم كل شيء عدا الموت عدم) تتزاوج هنا لتمنح هذا التأمل حركة غنائية مؤثرة وتصبح أكثر تأثيرا ربما،عندما نتذكر أن «بودلير» قد بلغ ضفاف الموت المظلمة بالضبط في الفترة التي استأنف فيها صرخته عن «موت الفقراء» :

إنه الموت ما يعزي، وا أسفاه ! ويحيي

وبديهي أن الاندفاقة الغنائية كثيرا ما تقربه وأحيانا بشكل خطر من حركة الفصاحة الخطابية الكبرى. وهو ما يحدث في القصيدة القصيرة «فلتسكروا، حيث يخاطب الشاعر القاريء (وهو أمر دال الآن) ضمن حركة واسعة على طريقة «هوجو» دون أن تفتقر الى البلاغة:

وأحيانا إذ تستيقظون على عتبات قصر ، على العشب الأخضر لقبر، في العزلة الكئيبة لغرفتكم (١٨٣) وقد قلت الثمالة الآن أو تلاشت ، فتسألوا الريح، والموجة ، والنجمة، والعصفور وساعة الحائط وكل ما يفر، كل ما يئن، كل ما يدور، كل ما يغني، كل من يتكلم(١٨٤) أسألوا كم الساعة، والريح ، والموجة، والعصفور ، وساعة الحائط(١٨٥) سيجيبونكم : «إنها ساعة الثمالة..!(١٨٦)»

ولا فائدة من التأكيد على ما في تركيب كهذا من اصطناع ، سنشعر بذلك على نحو أفضل إذا ما وضعنا في مقابله التماثلات ذات الدلالة التامة، والبلاغة المؤثرة للغاية في الحركة الغنائية الكبرى التي تختتم في الساعة الواحدة صباحا:

ساخطا على كل شيء وساخطا على نفسي، كنت أريد أن أعيد

شراء نفسي وأن أزهو قليلا بنفسي في صمت ووحدة الليل، يا أرواح من أحببتهم ومن تغذيت بهم، فلتمنحيني القوة، سانديني، أبعدي عني الكذب وأبخرة العالم المفسدة، وأنتم سيدي يا إلهي! فلتمنحني نعمة إنتاج بضعة أشعار جميلة تثبت لنفسي أنني لست آخر الرجال، وأنني لست أقل من هؤلاء الذين أحتقرهم[١٨٧].

الأنساق الأسلوبية والايقاعية

يقودنا ذلك الى أن نطرح بشكل أكثر عمومية مسألة أنساق الأسلوب وخاصة التماثلات في النثر البودليري وفي دراسته لقصائد «سأم باريس» يولي «جيزان» أهمية أعتقد أنها زائدة للأنماط المختلفة للتماثل التي نقابلها[١٨٨] تماثل الأسماء، والصفات والأفعال والقضايا. وتنحصر قيمة الأمثلة التي يطرحها في الواقع في حقيقة أن:

١ – التماثل أحيانا ما تقوده الفكرة نفسها (الغرفة المزدوجة) أو نغمة الفقرة (نغمة ابتهالات تكاد أن تكون تلك الخاصة بالصلوات في الفقرة الختامية لـ «في الساعة الواحدة صباحا» التي سبق أن ذكرتها).

٢ – غالبا ما ينحو «بودلير» (هل بتأثير تربيته الكلاسيكية) الى تجميع الأسماء والصفات أو الأفعال بصورة مزدوجة أو حتى ثلاثية «متلألئ بالألعاب والبونبون، زاخر بالجشع واليأس[١٨٩]، كان صامتا وساكنا. كان زاهدا وكان معتزلا» [١٩٠]. ويحدث أن يقوده هذا البحث الى منافذ خاطئة: «وسط هذا التشوش وهذا الضجيج، وسرعان ما أصبح كل واحد سعيدا، وتخلى كل واحد عن مزاجه السيىء» [١٩١]، ولكن اذا ما نظرنا عن كثب، ألن نلاحظ أن «بودلير» يترك نفسه ــ بشكل خاص لينقاد الى هذه الاعادات الخطابية والى هذه التماثلات، التي لا تتعلق بالتركيب فحسب، بل أيضا بالايقاع، في النصوص التي يلهث فيها إلهامه (تلك المكتوبة بعد عام ١٨٦٤)، وفي النصوص التي تقوده بحكم موضوعها الى النثر مباشرة؟ هكذا نقرأ في «المرآة»: «من وجهة نظر الإدراك السليم، كنت محقا ولا شك، لكن من وجهة نظر القانون فهو لم يكن مخطئا»[١٩٢] وفي «حصان أصيل»: «... ولم ينزع الزمن أي شيء من عرفه الغزير الذي يفوح منه في أريج وحشي كل حيوية الجنوب الفرنسي الشيطاني: نيم، اكس، آرل، آفينيون، ناربوني، تولوز، مدن مباركة بالشمس، عاشقة وساحرة» [١٩٣] وفي «الكلاب الطيبة»: «عبر الضباب، عبر الجليد، عبر الطين[١٩٤]، تحت القيظ اللاذع، تحت المطر المنهمر[١٩٥]، يذهبون يأتون، يركضون»[١٩٦] ويبدو أنه يطلب من البلاغة والوزن والتماثلات الشكلية. هيكلا يدعم إلهامه الخائر، ويمنح طوعا أو كرها شكلا «فنيا» لموضوعات ليست كذلك إطلاقا. وعلى العكس من ذلك يبدو أن «بودلير» في أفضل أيامه كان يقاوم «شيطان التماثلية الى حد تجنبه بشكل خاص المقاطع المتشابهة والايقاعات الثنائية.

٣ – وعلينا أن نؤكد أننا إذا ما وجدنا في الواقع تماثلات منطقية كثيرة في نثر «بودلير» فإن التماثلات الايقاعية (الوزن الثنائي، والمتشابه المقاطع) نادرة للغاية فيه. وفي أغلب الحالات، يكسر «بودلير» الايقاع عن عمد ويشكل من نثره حركة تموج واندفاق، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري: والانطباع كما يعترف «جـ. جيزان» «كتلة وسكونية تقل عن السلاسة والانسيابية»[١٩٧]. فهو يكتب على سبيل المثال (كما يلاحظ «بلان» وكريبيه») في «نصف كرة في خصلة شعر» لا: يحركهم مع يدي مثل منديل، بل «مثل منديل معطر...» فالصفة تقطع كما يبدو الايقاع البالغ السهولة[١٩٨]. وبالمثل فنحن لا نقرأ في قصيدة «أي مكان خارج العالم»: «هنا يمكننا أن نأخذ حمامات ظلمة طويلة أثناء ما، كي نتسلى...»، التي يمكنها رغم ضعفها الشديد أن تؤسس إيقاعا زوجيا (٨+٨) بل نقرأ «غير أن ..» [١٩٩] ولي أيضا أن أعتقد، عن طيب خاطر، أن سخط «بودلير» على مدير «لا روفو ناسيونال» الذي غير في نوبة من الحصافة، وشد تماما من قامته الطويلة، وظهره المحدودب ورقبته الذلقة، في «دوروتيه الجميلة»، الى «وشد تماما هيئات جسده،»[٢٠٠] كان من الممكن أن ينشأ، أيضا، من أن الكتابة الثانية تنهي الفقرة بالبحر السكندري، وهو ما حرص «بودلير» دائما على تجنبه باهتمام بالغ: ولا أعتقد أننا يمكن أن نجد نهاية واحدة من هذا النوع في «سأم باريس». (وهكذا، فإن بيت «خصلة الشعر».

من زيت جوز الهند، من المسك والقطران

يصبح في قصيدة النثر: «قطران، ومسك، وزيت جوز الهند»، وهو ــ نقول ذلك بلا إلحاح ــ ما يمكن أن يكون حجة على أسبقية قصيدة النظم)[٢٠١].

وإن يكون «بودلير» كما يقول «دانييل ــ روس» ـ «قد بحث بعناية عن الأوزان الفردية والتوافقات المتقطعة [٢٠٢]فإن الدراسة التفصيلية ــ لأي من القصائد الغنائية ـ ستثبت ذلك بأكثر مما يكفي، وها هي كي نكتفي بمثال واحد، بداية «الغرفة المزدوجة»:

غرفة تشبه حلم يقظة،
غرفة حقا روحية،
حيث الأجواء الراكدة
ملونة بخفة
بالوردي والأزرق.
الروح تأخذ فيها حمام كسل،
معطر بالندم والرغبة.
إنه شيء غسقي،
مائل للزرقة مائل للوردي،
حلم باللذة
أثناء الخسوف [٢٠٣].

وسيادة الفردي بديهي هنا، ودراسة قصائد أخرى لن يؤدي إلا الى تدعيم هذا الانطباع.

ويبدو أن «بودلير» تجنب بشكل خاص نهايات الجمل، وبالذات في نهايات الفقرات ـــ لا الايقاعات الزوجية فحسب، بل أيضا الايقاعات العريضة و«الأوزان الكبرى» [٢٠٤] .وهكذا، في «دعوة الى السفر» : «إنها أيضا أفكاري الخصبة/ التي تعود من اللانهائي/ نحوك [٢٠٥]. (والأثر الناتج هو تقريبا أثر رفض، بنزع الكلمة الأساسية). ونفس الأمر في قصيدة «لكل خرافته» ، إذ أعتقد أنه يجب حذف الكلمة الأخيرة، ذات النهاية المذكرة، التي تتحطم عليها الجمل الختامية وقد توقف انطلاقها:

... قابلت رجالا كثيرين/ كانوا يسيرون/ منحنين.

... هؤلاء المحكوم عليهم/ بأن يأملوا/ دائما[٢٠٦].

إيقاع مكسور يتوافق ـ هنا ـ مع اليأس الكئيب للشخصيات.

وبشكل عام، يبحث «بودلير» من ناحية عن ايقاع تعبيري، ويحترس من ناحية أخرى من «الشعر المنظوم داخل النثر» ، من «النهايات الجميلة للجمل على طريقة «شاتوبريان» ، ومن كل أنساق النثر الشعري والموزون المتكلفة.

وبالمثل ، فليست الموسيقى اللفظية والتوافقات البارعة للصوتيات من مآثره، فهو يقتصر على البحث عن الجناس الصوتي التعبيري، فيكتب مثلا Les eaux elles- mémes sont comme endormies (المياه نفسها وكأنها نائمة[٢٠٧] ، Le bruit éclatant.dun palais de cristal crevé par la foudre (الصوت المدوي لقصر من الكريستال ، وقد دمرته الصاعقة)[٢٠٨]، La Lune descenit moélleusement son escalier de nuages (ينزل القمر بنعومة سلمه الغيمي)[٢٠٩] ، (تصحيحا لكلمة lestement ـ بخفة ـ التي كانت أقل إيحاء بكثير). وعلى أية حال، لا يتعلق الأمر بنسق ـــ منتظم مثلما لدى «برتران» ، والتجانسات الصوتية، أو السجع، أقل بكثير هنا عما في «أزهار الشر»[٢١٠] وعندما يكتب «بودلير» «أنها نوع من الطاقة التي تنبع من المللennui أو من حلم يقظة reverie » فهذا الشلال من الـ «i» لا يبدو مقصودا ولا معبرا عن شيء سوى عن نوع من اللامبالاة بالترخيم الصوتي، وهي نفس اللامبالاة التي تتضح عندما نقرأ: «محبوس في أعماق قوتي العقلية confiné au fond de mon intellect ، [٢١١] أو «السؤال الوحيد l'unique question [٢١٢](وهو أمر حقيقي، في قصائد متأخرة، شأن تكديس qui (من) وqui (ما) في«الكلاب الطيبة» : "ces pauvre diables qui ont à affronter tous les jours l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse pavt et mange à lui tout seul plus de soup que quatre comédiens" .

(هؤلاء الشياطين البائسون من عليهم كل يوم مواجهة لا مبالاة الجمهور وانعدام عدالة مدير، من يجعل لنفسه النصيب الضخم ويتناول وحده من الحساء ما لأربعة من ممثلي الكوميديا) [٢١٣].

علينا إذن أن نقبل أن «بودلير» إذا ما تمسك بتبني الحركة الداخلية في حركة الجملة، التي يجب أن توحي بها ، وإذا ما كان يبحث عن الايقاعات والأصوات المعبرة ، فإنه يرفض البحث عن الموسيقية في ذاتها، وإضفاء أهمية على الشكل في ذاته. وسنلاحظ بالمثل أن استخدام اللازمة يتوافق في أغلب الأحيان (وحتى في قصائد (١٨٥٧) مع غاية نفسية أكثر منها جمالية، ويصطنع مثلما لدى «بو» «استحواذ الكآبة المبهمة أو الفكرة الثابتة، إن لم يلعب بتنويعاته على البلادة واللامبالاة[٢١٤] ولا شيء مشترك بين تكرار التعبيرات أو الجمل في «سأم باريس» واللازمة المجلوبة بعناء في أغنية صانع الزجاج «لهوساي» وقد سبق أن أشرت الى القيمة الايحائية لهذا «الموت» المتكرر ثلاث مرات في «الرماية والمقبرة»[٢١٥] واستعادة كلمات إنه أنت.. إنه أنت أيضا ..نحوك في «دعوة الى السفر» [٢١٦] تكشف الفكرة الثابتة لدى الشاعر،ألا وهي إقامة التطابق بين المشهد والمرأة المحبوبة ، وفي «الرامي الأنيق» هو استحواذ المرأة الحتمية، الشهية والكريهة[٢١٧] في آن ،والذي يترجمه تكرار الصفات امرأته العزيزة الشهية والكريهة ، وفي قصيدة «سابقا» حيث يتكرر في الخاتمة بشكل مختلف مقطع شعري بكامله مملوء بالايحاءات الشهوانية، نستطيع أن نرى فيه البحث عن حركة متكاسلة ومهدهدة:

«رغم هذا كانت الأرض ، الأرض بصخبها وأهوائها ، بترفها وأعيادها كانت أرضا خصبة،ورائعة، تحفل بالوعود، التي تبعث لنا أريجا غامضا من الورد والمسك ومنها كانت موسيقى الحياة تصلنا في همهمة عاشقة »[٢١٨].

ومن المؤكد على أية حال أن هذه الاستعادات والتكرارات واللوازم رغم «تعبيريتها»،تلعب أيضا دورا في بنية القصيدة وتساهم في تحقيق وحدتها في طابعها المركب «كله» والجمالي وفي قصيدة «نصف كرة في خصلة شعر» تعبر لازمة شعرك.. خصلة شعرك بلا شك عن استحواذ شعر امرأة والقوة المسكرة للأحاسيس والأحلام التي يمنحها للشاعر ، لكنها تسمح أيضا بخلق إيقاع سيفرض على هذه الأحاسيس شكلا فنيا، هذه القيمة المزدوجة التعبيرية والفنية، التي أكد عليها من قبل «جـ. رينولد» عن حق فيما يخص التكرارات واللوازم الكثيرة في «أزهار الشر»[٢١٩] تقودنا الى بعض التأملات الأكثر عمومية حول نثر «بودلير» الشعري.

والنثر الشعري ما يدركه «بودلير» عليه أن يحقق معجزة حقيقية (إنها الكلمة التي يستخدمها): معجزة التوازن بين النثر والشعر، بين التعبير والابداع.فبودلير فيما يعارض من ناحية، المفهوم الشكلي الصرف عن الجمال ـ يرفض أن يفرض على نثره أطرا جاهزة سلفا وزخارف مموهة، ويبحث عبر جمل سلسة شفافة ، بلا زوائد عن اقتران أكبر قدر ممكن من الدقة بحركات الكائن الداخلي ، وهو من ناحية أخرى يشعر تماما بأن العمل الفني لا يمكن أن يوجد بدون قدر ما من التعقيد، أو على نحو أدق من

التركيب [٢٢٠]، الذي يكشف التدخل الفني للشاعر الذي يفرض على المادة شكلا وانسجاما ، وربما يمكن تلخيص هذا الطموح المزدوج في الصفة «موسيقى» التي يسم بها هذا النثر الشعري المثالي ، القادر على التوفيق بين تموجات الحياة والتماثلات الثابتة لخطوط الجمال[٢٢١].

وهكذا ، سيبدو لي من المفيد بشكل خاص المقارنة بين القصائد التي تعالج نفس الموضوعات ، الواحدة نظما والأخرى نثرا : فهي تمكننا من أن نرى كيف يسعى «بودلير» وهو يعبر من النظم الى النثر (والعكس أكثر ندرة) محافظا على نفس الفكرة الشعرية، وبواسطة تقنيات شديدة الاختلاف الى انتظام لهذا النثر في قصيدة، محافظا على سلاسته، وقد سبق أن أشرت[٢٢٢] الى أن «بودلير» كان يفكر عام ١٨٥٧ في كتابة نثر مناظر لـ «أزهار الشر» (وفي عام ١٨٦٦، سيقول أيضا أن «سأم باريس» يجب أن يكون مناظرا لـ «أزهار الشر» [٢٢٣]، وتظهر قصائد ١٨٥٧ هذه حسبما قلت، انشغالا بالمعمار والاعداد الفني البالغ الخصوصية : ولا يقل عن ذلك بأهمية أن تكشف اختلاف التقنيات والنتائج بين النظم والنثر. وسأحاول الاشارة الى ما يتعلق بقصائد «نصف كرة في خصلة شعر » و«دعوة الى السفر » و«حافز مزدوج»[٢٢٤] ، باعتبارها ذات أهمية كبيرة، لا بالنسبة لدراسة «بودلير» فحسب بل أيضا لدراسة قصيدة النثر، واحتمالاتها ومخاطرها.

قصائد نثر وقصائد نظم

ليس مؤكدا أن «خصلة الشعر» (المنظومة) قد سبقت «نصف كرة في خصلة شعر [٢٢٥]، لكن الموضوعات الشعرية واحدة. ورغم هذا فبنفس الصور ونفس الاشارات، ونفس النغمات ينجح النظم والنثر في إصدار أصوات مختلفة ، كما يكتب «كريبيه» و«بلان» اللذان قاما في طبعتهما المحققة من «أزهار الشر» وبطريقة شديدة التحديد بالمقارنة بين النصين (النصوص الثلاثة بالأحرى إذ تحتوي «نصف كرة في خصلة شعر» على بعض الآثار الواضحة للغاية من «عطر غرائبي»،وهي قصيدة سابقة هذه المرة ولا شك على قصيدة النثر) [٢٢٦]وتكشف هذه المقارنة تماما مسيرة الشاعر المزدوجة الذي ينحو أحيانا نحو القصيدة ويستعير من النظم بعض الأدوات الشكلية (لازمة ، سجع، جناس ، ترتيب في مقاطع غنائية) ، ويقف أحيانا على النقيض ضد الأساليب الشكلية وتماثلات الايقاع والرطانة الشعرية، بما يسمح بالتالي بـ«مسحات ملموسة لا يستطيع الشعر أن يتحملها دون انفجارات تصويرية خالصة»[٢٢٧] .

ولا شك أن النثر لا يمكنه أن يفكر في منافسة الشعر على أرضه الخاصة به أرض النظم: فنسيجه الأقل انشدادا يمنعه من تبلورات معينة وتراكيب ساطعة معينة، وفي مواجهة هذه القصائد المنظومة التي يمتدح فيها «جـ رومان» عن حق الكثافة التي لا نظير لها[٢٢٨] :

شعور زرقاء ، وسرادق من الظلمات الممدودة،
تمنحونني لازورد السماء الهائلة والمستديرة.

يكتب «بودلير» بشكل مسطح الى حد ما : «في لا نهائية شعرك أرى تألق لا نهائي اللازورد الاستوائي » فيلغي الصفة المدهشة زرقاء» [٢٢٩]وصور السماء «الهائلة والمستديرة» التي كانت تحدد جيدا «قبة السماء هذه التي كثيرا ما ذكرها «بودلير»[٢٣٠] وعلى نفس النحو وأمام إشارات تصويرية عن «الساعات المحسوسة للميناء، بين آنية الزهور والقلل المنعشة » (إنه السفر الى جزيرة موريس) أي ثراء معنى وإيقاع في هذه

الهدهدات اللانهائية لوقت الفراغ المعطر

حيث ينجح «بودلير» في أن يحشد في المساحة الضيقة لبيت من اثنتي عشرة تفعيلة توليفة من العطر، والحركة والاحساس بالكسل والشعور باللانهائي! «كثافة بلا نظير » ، بالتأكيد لكنها بالأساس خلق لـ «كلمة شاملة، وجديدة» ، كما سيقول «مالارميه» [٢٣١]حيث تتحد الايحاءات وصوتيات الكلمة المترابطة وتمتزج بلا انفصال ، خالقة بذلك موضوعا شعريا جديدا والنثر وخاصة «بودلير» التحليلي عن عمد لا يمكن أن يستفيد من تضييق كهذا . وعلى الجهد الابداعي أن يتوجه نحو بنية القصيدة ككل (والقصيدة القصيرة للغاية بالضرورة) ، كي يخلق منها كلا، وحدة منسجمة ومكثفة . هنا يلجأ «بودلير» من أول القصيدة حتى آخرها الى استدعاء لـ«أفكار» (تجسيد الذكريات الغرائبية في الشعر) و«صور» (صورة المحيط مثلا، تمتد عبر استدعاء «ميناء» و«شواطيء») و«كلمات» و«صوتيات» (تكرار كلمة «خصلة شعر» وهي مدهشة بشكل خاص)، و«إيقاعات» (يتم خلق الايقاع هنا عن طريق البدايات المتشابهة ، مثل بناء وإصاتة المقاطع ٤و٥و٦ مع نوع من الخاتمة في المقطع الأخير، نوع من تضييق الايقاع في بؤرة شعرك الحارة ... في ليل شعرك... على ضفاف شعرك الزغبية..) وكما في قصيدة النظم، تنتهي قصيدة النثر باستدعاء للعلاقة «chevelure - souvenirs شعر / ذكريات» (اندماج الطموس بالمجرد : «آكل الذكريات» ترد على التعبير الجميل للبداية : «كي أهز ذكريات في الهواء»)، ولا أتردد — لدى المقطع الأخير من القصيدة المنظومة الضعيفة والمفتعلة — في تفضيل هذه الجملة الأكثر ألفة وحميمية في آن: «عندما أعضعض شعرك الطيع والمتمرد، يبدو لي أنني آكل ذكريات.

الجدير بالذكر فضلا عن ذلك أن نغمة البوح الحميم والشخصي التي تتبناها قصيدة النثر (لاحظ وفرة الصياغات الشخصية ألمح، أجد ثانية، ألخ..) والتي تجعل منها شيئا مختلفا تماما في النهاية عن قصيدة النظم التي تحتفي بالغنائية الصوتية والاستدعاءات البراقة وذلك رغم أن الموضوعين مركبان. فالنظم الشعري يميل الى الألفاظ الصاخبة، الفخيمة أو العتيقة: «غابة معطرة» في الذهب وفي «تموج النسيج» ، «عنق ، كسل، نشوة» والمفردات في النثر أكثر بساطة (سفر في مقابل اندفاع بحار كبيرة

في مقابل بحر أبنوس، روائح في مقابل عطور) فالكلمات الملموسة والتصويرية سائدة : «ريح موسمية جلد إنساني، آنية الزهور وقلل منعشة ... » وتميز هذه المفردات الأكثر بساطة وتحديدا قصائد «سأم باريس» بالمقارنة مع قصائد «أزهار الشر» وبشكل أعم، فن النثر (ولا أقول النثر الشعري!) بالمقارنة مع الشعر المنظوم . وعلى أية حال ، فلا يخلوشعر «بودلير» المنظوم - دائما - من أوتاد معينة، وبعض الحشو وبعض التواءات الأفكار التي تقود اليها متطلبات الوزن والقافية: فجملة «عالم بكامله» بعيد غائب ، ميت خطابيه الى حد ما والترنح لا «يلاطف» على وجه الاطلاق، فهو بالأحرى «يهدهد» (كما يقول النثر) ولن أعود الى اليد التي تبذر «الياقوت واللؤلؤ والياقوت الأزرق»، في المقطع الشعري الأخير.. ولنرصد أخيرا أن «ضفاف» أكثر إيحاء بكثير من «أطراف» (على الأطراف الزغبية لخصلاتكم الملتوية) الضرورية بسبب طول بيت الشعر.

لدينا هنا إذن شهادة مفيدة عن جهد «بودلير» المزدوج للهروب من ناحية من عبوديات ليست خاصة بالوزن فحسب لكن أيضا بـ «النغمة الشعرية» وللعبور من المناجاة الخطابية ، الى حد ما (أيها الشعر.. أيتها الخصلات!) الى البوح همسا (فدعيني أتنفس طويلا..إذا ما استطعت أن تعرفي..[٢٣٢]) ولكي يضفي من ناحية أخرى بفضل قوة الرمز والبنية المحكمة للمقطوعة شكل القصيدة العضوي قبل كل شيء على هذا الايحاء البالغ الجمال.

وفي حالة «دعوة الى السفر» ، تستعيد قصيدة النثر عن عام ١٨٥٧ موضوعا سبقت معالجته نظما عام ١٨٥٥ (يبدو أن الملهمة هي «ماري دوبران») [٢٣٣]، بروح شديدة الاختلاف : فالفكرة الواردة ببساطة في دعوة الأولى عن التشابه بين المرأة والوطن (في الوطن الذي يشبهك) ، تصبح الفكرة المنظمة الخلية الأم لقصيدة النثر: منذ بداية ظهور هذه اللازمة المستعادة بلا كلل : «حيث كل شيء يشبهك .. قطر يشبهك .. هذه اللوحة التي تشبهك» وصولا الى المقطوعات الشعرية الأخيرة، التي تطور الفكرة طويلا، والأثيرة لدى «بودلير» ، عن التطابقات[٢٣٤] بين الانسان والكون، فإننا نرى الموضوع يتسع، ونمر من التشابه الى الهوية المكتملة. وفي ختام هذا التصاعد يوحد «بودلير» أولا من خلال رمز مزدوج وشعري المرأة بالوردة : (وردة بلا نظير توليب مستعادة ، داليا مجازية هنا يجب الذهاب للعيش والازدهار) ، ثم يوحد فيما يعكس الكلمات الوطن بالمرأة هذا الوطن الرائع هذا الأثاث الفاخر، «إنه أنت» كما قال لها ، «هذه الأنهار هذه القنوات إنها أيضا أنت» . طريقة بلاغية؟ طبعا هناك ما هو أكثر في فكرة التطابق هذه بين أصغر وأكبر ما في الكون، التي تنطلق من المبدأ الأعلى للوحدة الكونية، التي ستخصب فيما بعد النظرية الرمزية كلها [٢٣٥]. ولا تبدو لي البلاغة الا في مجاز الخاتمة ، حيث تصبح الزوارق أفكار الشاعر التي تمضي نحو «البحر الذي هو اللانهائي» ، ثم تدخل «الى ميناء الميلاد» أي «تعود مرة أخرى من اللانهائي نحوك». هذه المرة نشعر بالجهد في هذا النسق الاستعاري الذي يحل محل اللوحة المضيئة والهادئة المستدعاة في ختام القصيدة المنظومة.

وإذا ما كانت القصيدة المنظومة أرفع شأنا فلا يرجع ذلك فحسب كما أعتقد الى ايقاعها الذي لا يمكن تقليده ، والناتج عن ترابطات الأبيات الفردية ، وهذه الأرجحة التي وصف «ج. دي رينولد» سحرها [٢٣٦] وحاول «دوبارك » إعادة انتاج أرابيسكها موسيقيا بل لأنها أيضا تحقق انسجاما نادرا في الايحاءات والتصورات المنتظمة لخلق عالم من الجمال الشهواني والهادىء عالم لا تتعكر فيها الروعة المثالية بأي استدعاء بالغ التحديد. أما الموضوع المختلف الى حد ما الذي قدمه «بودلير» نثرا فكان بمقدوره أيضا أن يبني عالما منسجما من التوافقات الرمزية فأي شيء أكثر شعرية للوهلة الأولى من فكرة إثراء لوحة محددة بالاصداء والتوافقات الروحية؟ وهذه الاستدعاءات التي لا تنتهي للفكرة الرئيسية التي يتزايد تأكيدها دائما ألم تكن ملائمة لابداع كل إيحائي؟ والواقع أن أسباب فشل «بودلير» (النسبي) تعود كلها الى سبب واحد: التطور فكل ما كان موحيا به ببساطة أو في ابتدائه في القصيدة المنظومة، يوجد مستعادا ممتلئا بالتفاصيل وواضحا في النثر فوطن الحلم المشار إليه في غموض نجده محدد الموقع جغرافيا بالاشارة الى «الفلورين» ، وأزهار التوليب، والكلمات المجردة اللازمة الشهيرة:

هنا كل شيء ليس سوى نظام وجمال
رفاهية وسكينة ونشوة

تتلقى تعليقا غير متوقع — الى حد ما - من خلال وصف «بلاد النعيم»

حيث تستمتع الرفاهية بأن تتملى نفسها في النظام، حيث الحياة دسمة وعذبة في استنشاقها ومنها تستبعد الفوضى والصخب والمفاجيء ، وحيث تقترن السعادة بالهدوء حيث المطبخ نفسه شعري ، ودسم ومثير في آن.

وبعد ! كان ذلك هو كل حلم الجمال الشهواني لبودلير . حياة مريحة ، وهادئة مطبخ دسم ومثير [٢٣٧]. وبدلا من إدانة المادية الرجولية أفضل أن أعتقد أن هذا الوصف لبلد «حيث كل شيء يشبهك، يا ملاكي العزيز » — كما يضيف الشاعر - لا يخلو من تهكم لاذع من الملهمة. ولا يقل عن ذلك حقيقة أن هذه السخرية غير المتوقعة وبالمثل المبالغة الى أبعد حد في التفاصيل (في وصف المنازل إذ ربما حصل «بودلير» على بعض الذكريات من «بو» [٢٣٨])، والميل الى الاستطراد (بخصوص الحلم) أو الاستدلالات المجردة التي تسهب في التحليل، في حين أن الروح الغنائية تقوم بقفزات واسعة نحو التركيب [٢٣٩] كل هذا يطيل القصيدة ويقحم فيها - على نحو ما - عناصر غريبة مستمدة من

النثر، وتعوق «البلورة الشعرية». ولا شك أنه سيكون شاقا وظالما أن نطبق على «بودلير» نتاج «بو»: «إنها المبالغة في التعبير عن «المعنى» الذي لا يجب إلا أن يكون موحى به، إنها طريقة التنفيذ والتيار التحتي للكتاب، والتيار المرئي والأعلى، الذي يحول الشعر المزعوم للاستعلائيين المزعومين الى نثر والى أكثر أنواع النثر تسطيحا»[٢٤٠]. لكن، اذا ما كان نثرا «دعوة الى السفر» ليس من أكثر أنواع النثر تسطيحا، فإنه يبدو لنا بالأحرى أشبه بحلم يقظة أكثر من كونه عملا جميلا، نثرا جميلا للغاية أكثر من كونه قصيدة[٢٤١]. إن تكرار التعبيرات والأفكار التي بحث عنها «بودلير» عن عمد يظل غير كاف لمنح الوحدة والتماسك لهذه القصيدة الطويلة جدا، وهي على أية حال ملاحظة لا يمكن تعميمها الا على «سأم باريس» حيث أفضل القصائد (صلاة اعتراف الفنان، لكل خرافته، نصف كرة في خصلة شعر، محاسن القمر، الخ..) هي أيضا أقصرها. هذه القاعدة المتعلقة بالقصيدة القصيرة - التي سبق أن عرضها «بو» والتي تمثل أحد القوانين الأساسية لقصيدة النثر - أثبتت صحتها إخفاقات ونجاحات «بودلير» وربما لن يكون من المبالغة على أية حال الاعتقاد بأن تنظيمه الشعري كان يتطلب - في النثر كما في النظم - أطرا مختصرة وصارمة الى حد ما (في السوناتا، كتب الى صديق: «لأن الشكل إجباري، تنبعث الفكرة بشكل أقوى)[٢٤٢]. وبالنسبة له كانت حرية النثر خطرا دائما.

خطر أكثر رعبا، وهو أمر واضح لكل ذي عينين في القصائد «الباريسية» ذات الشكل المفتوح والرابسودي عمدا، وأكثر خطورة أيضا بقدر ما لم يعد «بودلير» - الذي يشيخ والمستهلك والمريض — قادرا على المحافظة في قصائده على نفس الصرامة الفنية. وفي الختام علينا في لحظة الحساب النهائي لـ«بودلير» أن نراعي جميع هذه العناصر.

٣ - حساب بودلير الختامي
جدة وأهمية المحاولة
الاخفاقات وأسبابها ميراث بودلير

«سأجيء لكم بشيء ما في الغد»، ذلك ما كتبه «بودلير» الى «هوساي» في أواخر عام ١٨٦١، فيما يتعلق بسلسلته الأولى من قصائد النثر،[٢٤٣] «التي أوليها أهمية مبالغا فيها ربما بسبب ما عانيته في سبيل إتقانها. أخيرا لكنني أعتز بوجود شيء جديد هنا كإحساس أو كتعبير». وعلينا في الواقع أن نضيف الى رصيد «بودلير» جدة وأهمية محاولته في هذين المجالين، الاحساس والتعبير[٢٤٤].

ولا يمكن أن ننكر أولا أن «بودلير» هو المبدع الحقيقي لشعر حديث ومديني، غني بالأحاسيس الجديدة، المتفردة حيث نراه يوحد «المرعب بالهزلي» بل حتى الرقة بالحقد[٢٤٥]. والنثر الذي يقترن — على نحو أكثر دقة — بكل دوامات الكائن الداخلي لهو أكثر قابلية، من الشعر المنظوم، لأن يعيد إلينا كل التعقيدات لا الخاصة فحسب بالعاطفة، لكن أيضا تلك الخاصة بالوعي الحديث: الاندفاعات والضغائن، الطموحات الى اللانهائي والشكوكية المحررة من الوهم، فبودلير يدخل الشعر كما قلت عن طريق قصيدة النثر «نبرات» تهكمية جديدة، وسخرية، وقسوة وإذا ما فشل على الأغلب في محاولاته في شعر «تسكعي»، فإنه يبدو قديرا بالمقابل - عندما يعثر على موضوعاته الغنائية الأساسية، وعلى معالجتها نثرا بنبرات مختلفة، وأحيانا تستعصي على النسيان.

فهل يجب أن نؤكد من ناحية أخرى على الدور الذي لعبه «بودلير» في تجديد التعبير الشعري؟ فاعتبارا من عام ١٨٦٢، بعد ما نشر في «لابريس» أكد «بانفيل» على «البرهان الهام» الكامن في اختيار النثر كشكل شعري:

أيها المجانين أصحاب الأطوار الغريبة الذين يتخيلون أنه مع توازن معين في المقاطع اللفظية، وفي أرجاء المعنى، وفي التكرار المنتظم لبعض الأصوات، قد منحوا الامتياز الخارق لولادة كائنات!

هكذا كتب دون افتقار الى تفخيم الكلام[٢٤٦] و«جوتييه» الذي أقر عام ١٨٦٨ بأن «لغتنا الشعرية ليست مهيأة على الاطلاق للتفاصيل النادرة والدقيقة وخاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعات الحياة العصرية المألوفة أو المرفهة سيرى أن «قصائد النثر القصيرة تأتي في الوقت المناسب لتتلافى هذا العجز»[٢٤٧] وإزاء قصائد «برتران» الصارمة كان «بودلير» يطرح مبدأ (ويقدم النموذج) لشكل سلس، متنوع بلا نهاية وقابل للمؤثرات الأكثر تنوعا، وأقل تصويرية من كونه موسيقيا: وستظهر أهمية محاولته بشكل أفضل، عندما تستلهم المحاولات المبذولة في زمن الرمزية من أجل تجديد الشكل الشعري، والعثور على خلف للشعر الكلاسيكي القديم، البالغ الصرامة «سأم باريس» وتعلن أنها تنتسب إليه وستستدعي المقدمة / الخطاب المرسل الى «أرسين هوساي» لتصبح - بشكل خاص - بيانا حقيقيا.

ولاشك أن قصائد «سأم باريس» ذات قيمة غير متساوية تماما، لم يجهل «بودلير» نفسه ذلك، فقد كتب في ٥ مارس ١٨٦٦ الى «ترويا» (قبل بضعة أيام فحسب من حادث «نامور» الذي وضع نهاية أخيرة لنشاطه الأدبي): «آه! السأم» أي غيظ وأي عمل شاق سببه لي! ما أزال مستاء من بعض أجزائه، وعلينا أن نميز بين القصائد التي ظهرت في لابريس عام ١٨٦٢ والتي ما تزال تنتمي الى مرحلة النضج والمقدرة الأدبية، والقصائد الأخيرة التي تشير الى طريق الانهيار والعجز عن الكتابة. وفي الأوقات الأخيرة لن يقوم «بودلير» الا بتعديل القصائد القديمة (غسق المساء والمشروعات على سبيل المثال). أو استرجاع كتاباته السابقة في مذكراته (وهي حالة «عملة

مزيفة» و«ضياع أوريول» و«الرامي الأنيق»، مثلا) وستسمح له أفكار قصائد بتضخيم الكومة الأولية . «لست إلا في القصيدة الستين، ولم أعد أستطيع الاستمرار [٢٤٨]»، ذلك ما يكتبه عام ١٨٦٥ الى «سانت ــ بوف» إن عجزه الذهني المتقطع، الذي حدثتك عنه كثيرا ، مثلما حادثني عنه ، قد أصبح مستمرا أو شبه مستمر» ذلك ما سيقوله «بوليه ـ مالازيس » الى «آسيلينو» عام ١٨٦٦ [٢٤٩]. فكيف لا تحمل قصائد هذه الفترة الأخيرة علامة هذا العجز الابداعي والجهود التي تكبدها؟

ومن المفيد أكثر أن نتبين الاخفاقات (أو شبه الاخفاقات) الناجمة في ــ «سأم» ــ عن مفهوم «بودلير» نفسه: هذه الاخفاقات نفسها مفيدة لمؤرخ قصيدة النثر. وقد تحققنا مما سبق من أنها تنجم عامة عن بنية ضعيفة الاحكام، «رابسودية» على نحو زائد ، تخضع لمصادفات الحدث بدلا من تنظيم المادة طبقا لقوانين فنية وتشوه بالاستطرادات نقاء الأرابيسك الشعري، إن سوء استخدام الاطالة وانقطاعات النغمة المعتادة أو دخول النثرية في الشكل ، كل هذا يرد القصيدة الى النثر ، ويرتخي التوتر العضوي الذي كان يضم جميع هذه العناصر معا، لم تعد القصيدة تتبلور: لم يعد للمعجزة الشعرية من وجود، وسنتساءل إن كان من الممكن استخلاص عناصر فنية قابلة للاستمرار انطلاقا من مشهد الشارع، وأكثر مظاهر الوجود يومية : لكن «بودلير» أجاب على هذا السؤال بنفسه في بعض «لوحات باريسية» من ديوانه «أزهار الشر» ، التي تعتبر من روائعه الأدبية. وما أساء اليه عندما كتب نثرا ـ أنه استفاد تماما من شكل شديد الحرية، ومنفتح للغاية كي يتلقى منه كل النغمات وكل الأنواع، بما فيها تلك التي تصل الى حد الريبورتاج الصرف والبسيط، أو التأمل الأخلاقي هنا أيضا علينا ألا ننسى الالزام الرهيب للشاعر، الذي وعد بتسليم مؤلفه وبالكتابة والعثور على موضوعات أيا ما كان الثمن. وقتئذ وضع «بودلير» «بطاقة قصائد نثر» على قصائد هي في الحقيقة أقاصيص (الحبل، بورتريهات لعاشقات، موت بطولي الخ..) وثمة برهان حقيقي على قانون المجانية هذا الذي يقضي بألا تتوجه قصيدة النثر إلا الى ذاتها وأن تصب في النثرية ما إن تبدأ في الحكي أو الايضاح.

وسنجد لدى ورثة «بودلير» («فيرلين» و «هويسمان» ، وعديد من شعراء الرمزية) الاستلهام المزدوج من «سأم باريس» : الاستلهام الغنائي، والميل الى أحلام اليقظة السوداوية، والاستلهام المديني، والميل الى الحكاية ولوحة التقاليد تعرية روح في مدينة كبيرة، وتعرية روح مدينة كبيرة.لكن الميل الواقعي والحكائي سيتزايد الشعور به أكثر فأكثر ، الى أن يحول القصيدة الى واقع متنوع حقيقي. ذلك هو الاتجاه الطبيعي لقصيدة النثر التي إن لم تقبل التضحية لتجنب الاخفاق بلا كلل فإنها سترتطم بالأرض.

ونعلم أن «بودلير» قد ترك في أوراقه قائمة طويلة للغاية لقصائد يجب إعادتها [٢٥٠]. وفيها يقسم مشروعات قصائده الى ثلاث فئات: «أشياء باريسية» و«تمييز الأحلام» ، و«رموز وأخلاقيات» والفئة الثانية (قصائد حلمية) غير ممثلة في «سأم باريس» المتوافر بأيدينا وهو بلا شك أمر مؤسف فأين يمكن العثور على مجانية وضرورة داخلية وبلا إحالة الى العالم الخارجي، بأكثر مما في الحلم (أو في الرؤيا وفي الاشراقة اللتين تتقاربان معا؟) والحقيقة أن الحلم أو بشكل أكثر عمومية التشويه المنظم للواقع يصبح بعد رامبو أكثر فأكثر حتى السيريالية ، أحد الانساق الشعرية الأكثر ترددا في قصيدة النثر. ونجد فيما سبق لدى «برتران» ، تحت عنوان «حلم» نصا عن حلم حقيقي الى جانب أحلامه في اليقظة.

ولا نستطيع أن نعرف أي مظهر كان سيتخذه «نص الحلم» عند «بودلير» لكن من العجيب أن نلاحظ أن العنوان الأول في قائمته «أعراض الخراب قد توافر فيما يبدو على بداية انجاز تكمن في مقطع أعاد«نادار» نشره في نفس فترة مشروعات قصائد النثر [٢٥١]. فهل يجب أن نرى فيها مثلما يريد «كريبيه» و«بلان» ذكرى لـ «توماس الاكويني» ؟ [٢٥٢] لكن نص «بودلير» أكثر نثرا للغاية ، وأكثر غموضا بشكل خاص: إنه حقا حلم «هيروغليفي» ، حسب تعبير «بودلير» نفسه ، حلم «يمثل الجانب فوق الطبيعي للحياة» [٢٥٣].

أعراض الخراب . أبنية هائلة ، الواحد فوق الآخر شقق غرف ، معابد ، أروقة سلالم مصارين عوراء، مقصورات ، فوانيس ينابيع، وتماثيل ، شقوق، تصدعات . رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء فكيف نحذر الناس والأمم؟ لنحذر همسا أكثرهم ذكاء.

في الأعالي يقرقع عمود وطرفاه يبدلان من موضعهما . ما من شيء قد انهار بعد. لا أستطيع العثور على المخرج. أهبط ثم أصد ثانية،. برج متاهة لم أستطع أبدا الخروج أسكن دائما في مبنى سينهار، مبنى صنعه مرض خفي. أخمن داخلي لأسلي نفسي . بما إذا كانت الكتل الهائلة من الحجارة من الرخام من التماثيل من الجدران التي ستتصادم بشكل تبادلي سيصيبها تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمغة، من اللحم البشري والعظام الميتة المفتتة.

وينتهي المقطع بهذه الكلمات ، كنوع من ما بعد الكتابة: «أرى أشياء رهيبة في الحلم، الى حد أنني أحيانا لا أريد أن أنام بعد ذلك أبدا ، إذا ما تأكدت أنني لن يصيبني التعب البالغ». هي ـ في الواقع ـ رؤيا أصيلة للحلم: «من هنا تكمن أهمية العنصر البصري، والأشياء الغريبة، والأفكار المستحوذة» . وما يمكن أن نسميه بمنطق المبعثر (الذي كال له بودلير المديح في حلم أسيلينو) [٢٥٤]. وقد سبق لنرفال أن سلك هذا الطريق المظلم، سعيا الى أن يجعل من الحلم وسيلة للكشف، ووصل في ضوء

عتمة جنونه الى حد أن شهد «تفتح الحلم في الحياة الحقيقية»[٢٥٥]. ومن المدهش أن نرى «بودلير» وهو يعتبر الحلم - بدوره - لغة هيروغليفية»[٢٥٦].

لكن نص «بودلير» الذي لا يمثل سوى تخطيط بالتأكيد جمل إضمارية، إشارات مبتورة، يذهلني على نحو خاص بإيقاعه البالغ الخصوصية ومظهره العنيف، اللاهث الى حد ما، والأقرب الى أسلوب المذكرات الشخصية منه الى قصائد النثر وأيضا بطابعه الرؤيوي، هذا المعمار الخيالي وهذه السقالات.. كل ذلك وأيضا زعزعة الأبنية وهذه الشقوق، وهذه التصدعات، وهذا الانهيار الوشيك سيتخذ حياة وجسدا ويمتلك وجودا أدبيا خاصا: والاسم الذي نقرأه فيما بين السطور، عبر صفحة «بودلير» هذه التي لا تكاد تشبه أعمال «بودلير». هو اسم «أرتور رامبو».

ولا شك أنه ليس ثمة ما هو مشترك بين قصيدة النثر لدى «بودلير» وقصيدة النثر لدى «رامبو»، لكن رغم كل شيء فثمة رابطة روحية بينهما، تجعل منهما كما سبق أن قلت، «منارتين» للشعر الجديد، وتفسر لماذا يرى «رامبو» في «بودلير» (الذي سيتدرب كي يصبح رائيا) «أول الرائيين، ملك الشعراء، وربا حقيقيا. وهذه العملية السحرية حيث يصبح الشعر وسيلة للقبض على جانب من الواقع الخفي والأساسي، الذي يهرب من العقل الاستدلالي لاشك في أن «بودلير» قد حقق نجاحا فيها من خلال قصائد النظم بأكثر مما في «سأم باريس»، وعلى النقيض، فلن يحقق «رامبو» ذلك حقا إلا في قصائد «إشراقات» النثرية.

هوامش الفصل الأول

١ - الفن الفلسفي، المؤلفات الكاملة لبودلير L'Art Philosophique, OEuvre complétes de Baudelaire, éd. de la Pléiade,t . 2 p. 487.

وستحيل الاستشهادات التالية الى هذه الطبعة إلا إذا أشرنا الى غير ذلك.

٢ - مدخل الى قصائد صغيرة Introduction aux Petits Poémesen Prose, Belles-lettres, 1934, pxxxIx.

وأحتفظ - من جانبي - بهذا العنوان - «سأم باريس» (الشديد الايحاء) الذي يبدو لي أن «بودلير» قد فضله، اعتبارا من عام ١٨٦٤ (انظر Lettre à sa mére, passim) على «قصائد نثر صغيرة "Petits Poémes en Prose"، وهو العنوان الذي ظهرت معه عشرون قصيدة في «لابريس La Press»، عام ١٨٦٢.

٣ - «صلاة اعتراف الفنان Le Confiteor de leArtiste, OEuvres,t.1,p. 407» ولابد من دراسة متعمقة لهذه القصيدة التي تبين الشاعر - بعد نشوة التحقق الذاتي - وقد عاوده الشعور بـ «الازدواجية» dualité بل حتى بالمبارزة duel بينه وبين موضوعه: «إن دراسة الجميل هي مبارزة يصرخ فيها الشاعر رعبا قبل أن ينهزم»، حسبما يستخلص «بودلير».

٤ - العامة les Foules , eod loc., p. 421 وقارن في «أزهار الشر» - بـ «العجائز القصيرات les petiites Vieilles» (نفس الحقبة):

قلبي المتعدد يستمتع بكل رذائلكم!

وروحي تتألق بكل فضائلكم!

٥ - هكذا يتحدث «بودلير» في مقاله عن «هوجو» (OEuvres, t.2, p.527)

٦ - المؤلفات (OEuvres, t.1, p.433).

٧ - Revue de Paris , 15 Avril 1921 : Charle Baudelaire . Apropos du Centenaire, p. 727.

لابد من الرجوع الى المقالة كلها فيما يتعلق بشعر «بودلير الباريسي».

٨ - قارن بقصيدة «صولجان باخوس Spleen de paris, OEuvres,) Le Thyrse t.1, p. 467» حيث لاحظ «جـ. بلان» في مقالته الهامة عن قصائد النثر - أن رمز «صولجان باخوس» يمكن تطبيقه - بشكل خاص - هنا Introduction aux Petits Poémes enProse de Baudelaire, Fontaine, Février 1941p. 294. وقد أعيد نشر هذه المقالة بلا تغييرات - تقريبا في كتابه Baudelaire, Gallimard, 1939.

٩ - بودلير، خطاب الى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥. ولا أعتقد أن «بودلير» قد أساء الحكم الى هذا الحد على القيمة العميقة لمحاولته مثلما يقول «دانييل روبس Daniel Rops Introduction aux Petits Poémes en Prose, Belles - Lettres, 1934, p.xv.

وإذا ما كان يقدم قصائده النثرية - الى «هوسايي» - «باعتبارها شيئا مسليا (خطاب الى هوسايي، رأس السنة ١٨٦١). فلأن ذلك كان ضروريا لنشرها في «لابريس»، التي كان يديرها «هوسايي» وقتئذ.

١٠ - «إهداء» سأم باريس الى أرسين هوسايي المنشور في «لابريس»، في ٢٦ أغسطس ١٨٦٢OEuvres,t.1p.405 ويعلق «بودلير» على الصفة «شهير» التي أطلقت على «جاسبار الليلي» (الذي كان مجهولا تماما بين الجمهور العريض): «كتاب تعرفونه، وأعرفه ويعرفه بعض أصدقائنا، ألا يملك كل الحق في أن سنسميه شهيرا؟».

ونستطيع أن نلاحظ - بالنسبة لهذا الموضوع - أن La Revue Fantaisiste التي أدارها الشباب «كاتول منديس») والتي نشرت - في الأول من نوفمبر ١٨٦١ تسع قصائد نثر لبودلير، نشرت - في عددها السابق (١٥ أكتوبر) دراسة «ف. كالالس» عن «برتران»: ولا شك أن «بودلير» لم يكن غريبا عن هذا الاهتمام بمؤلف «جاسبار».

١١ - L'heroïsme de la vie moderne (salonde 1846) (OEuvres, t. 2, p.135).

١٢ - Le peintre de la vie moderne (OEuvres, t.2 p. 332-333)

١٣ - Id., p. 332 et 336.

١٤ - خطاب الى هوسايي، رأس سنة ١٨٦١. وسنجد كل الخطابات الخاصة بقصائد النثر موجودة في الطبعة الفاتنة، والمحققة والهامة للغاية التي قام بها «جـ. كريبيه (في OEuvres completes de Baudelaire. t. 3, Conard, 1926) وهذا العنوان «الطواف المنعزل» يتضمن بطبيعة الحال تذكيرا بـ «أحلام يقظة الطواف المنعزل» لروسو، وربما أيضا بكتاب حديث لـ «لوفيفر - دومييه» - «كتاب الطواف ١٨٤٥. لكن هذين الكتابين - من النثر الشعري - يتسكعان عبر الريف، بينما «بودلير» - مثل «رجل الشارع «لادجار آلان بو - لا يغادر عتبات المدينة الكبرى.

١٥ - OEuvres, t.1, p. 420.

وقد حكم «سانت بوف «على هذا التعبير الأخير بعدم الصواب.

١٦ - Id., p. 421

١٧ - Sainte - Beuve,"A Antony Deschamps", Consolations, xv111 (Poésies complétes, Charpentier, 1869, p. 242).

١٨ - خطاب الى «سانت - بوف».

١٩ - Ferran, L'esthétique de Baudelaire, p. 96.

٢٠ - Les Rayons Jaunes, Joseph Delorme (Poésies complétes, p.71).

٢١ – Les Consolations (1830), Dédicace à V. Hugo (OEuvres complétes, p. 202).

٢٢ – Note 'a Monsieur Jean, p. 302.

٢٣ – Vie de Joseph Delotme, Poésies complétes, p. 11.

٢٤ – Joseph Delorme (Poésies complétes, p. 93).

٢٥ – المرجع السابق، ص ٨٥ والاشارة الى «شرقيات Orientales » و«أناشيد وقصائد غنائية Odes et Ballades بديهية هنا.

٢٦ – فيما يتسكع «جوزيف ديلورم» على طول شارعه الكبير، يخترقه «شعور لا يمكن تحديده بوجوده الناقص» (Poésies complétes, p. 11).

٢٧ – Les Veuves (OEuvres, t. 1, p. 442).

٢٨ – Id., p. 443

٢٩ – Le Tir et le Cimetiére, id, p. 482.

٣٠ – Le Vieux Saltimbanque, id., p. 425.

٣١ – يقارن بالجزء الثاني من «الغرفة المزدوجة La Chambre Double هذا الكوخ القذر، ذو الأثاث المزعج، المترب، المهشم، حيث نتنفس «رائحة تبغ عفن تختلط بما لا أعرف من عفونة مقززة إنها غرفة الشاعر..(OEuvres,t. 1,410.

٣٢ – Eussées (OEuvtes, t.2, p.634).

٣٣ – Joseph Delorme, Pensées xx (Poéies complétes, p. 157).

٣٤ – Les Petites Vieilles (OEuvtes, t. 1, p. 102.)

٣٥ – قارن بـ «العجائز السبعة»: «الألغاز تتناسب كل مكان مثل النسغ..» t.1.p.100. ويقارن جـ ستريت G. streit (Die Doppelmotive in Daudelaires Fleurs du Mal und Petits Poémes en Prose, 1929. p. 107.

مع الموقف الشديد الاختلاف للشاعر، في النثر: «أتشبث بالرغبة في فهم هذا الغموض» (Chacun sa Chimére, t. 1. p. 412) وفي الشعر: «هل سيكون لي، دون أن أموت أن أتأمل الثامن؟» (Les sept vieillards, id ., p. 102).

٣٦ – والعنوان نفسه «حلم باريس» – الذي يصف عالما مجردا، معدنيا لذو دلالة وفي مواجهة هذا الابداع المصطنع، فإن «حلم الغرفة المزدوجة – في قصائد النثر – ليس إلا وصفا لواقع أضفيت عليه المثالية.

٣٧ – قارن في «البجعة»:

... قصر جديد، وسقالات، ومجمعات سكنية،

وضواح قديمة، كل شيء يصبح – بالنسبة لي – مجازا .(t.1, p.99)

٣٨ – Aune Passante, p. 106.

٣٩ – Les Aveugles, p. 105.

٤٠ – Les Petites Vieilles, p. 102.

٤١ – مشروع «خاتمة» للطباعة الثانية (يرجع تاريخه الى ١٨٦٠ تقريبا (OEuvtes, t. 1, p.229). تقارب شديد الغرابة، فسانت – بوف يكتئب في «عزاءات» لعثوره – في روحه – «على كل هذا الصلصال وهذا الذهب القليل .(Poésies completes, p. 242.)

٤٢ – قارن بـ «الغريب» و«الغرفة المزدوجة» و«فلتسكروا»، و«الحساء والسحب» إلخ.. وقد بحث «دانييل – رويس» عملية هذا الـ «هروب في الحلم غير الواقعي»، مرجع سابق، Introduction. p.xxv11

٤٣ – ٩ مارس ١٨٦٥ (Poémes en prose, éd Crépet. p. 240.)

٤٤ – «ملاحظات جديدة عن إدجار بو» Préface des Nouvelles Histoires extraordinaire).

٤٥ – ومن المستحيل – عند قراءتهم – ألا نفكر في تأثير مباشر أو غير مباشر، لبعض أقاصيص بو، سواء في النغمة أو في الفكرة: على سبيل المثال، «شيطان الضلال» في «صانع الزجاج الرديء»، أو «هوب – فروج» في «موت بطولي».

٤٦ – الى «تروبا» في ١٩ فبراير ١٨٦٦ : أنا سعيد الى حدما بـ «سأم» وعلى العموم، فهي «أزهار الشر» مرة أخرى، وإن يكن بكثير من الحرية والتفاصيل والتهكم. ونعلم أن حادث» نامور «قد أنهى – بعد ذلك بشهر واحد – من «سأم باريس».

٤٧ – إهداء «قصائد النثر الى «هوسايي .(OEuvres, t1. p. 405)

٤٨ – إهداء الى «هوسايي» : «من مخالطة المدن الكبرى بشكل خاص، وتقاطع علاقاتهم التي لا تحصى، يولد هذا المثال الطاغي».

٤٩ – خطاب الى «هوسايي»، ديسمبر ١٨٦١ (éd. Crépet, p. 224.)

٥٠ – في إهدائه ، يشبه «بودلير» ديوانه بثعبان تمتلك كل شريحة tronçon منه حياة مستقلة.

٥١ – نعرف كلمة «مذكرات خاصة Journaux intimes (t.2,p. 647) عن الابتهالين المتوازيين، واحد منهما الى الله، والآخر الى الشيطان». والموجودين لدى كل إنسان (قارن بشخصية «بنديكتا» المزدوجة في «أي منهما الحقيقي») وقد ظهر الاحساس بالازدواجية مع الرومانسية وعبر «هوجو» – في مقدمة كرومويل – عن هذا الشعور بالازدواجية في ألفاظ مشابهة، ترتبط بالفكرة المسيحية عن الانسان المزدوج l.homo duplex.

٥٢ – قارن ما سبق ، ص ٧٣.

٥٣ – Notice sur Maurice de Guérin (OEuvres do M. de Guérin, publiées par Trébutien, Didier, p. x1x.

هذا الشعر يتوافق مع كل انعطافات الحديث الحميم ، كما يقول.

٥٤ – Peneśs de Joseph Delorme, xv111 (Poéies complétes de Sainte - Beuve, p. 155).

٥٥ – Cassagne, Versification et Métrique de Baudelaire, Paris, 1906p. 49.

٥٦ – (OEuvres, t. 1, p. 146).

انظر – أيضا – «أشعار مهشمة» التي ذكرها «رودس» The cult of Beauty in Charles Baudelaire, Columbia University, New York 1929, p. 254 «صوتان كانا يحدثانني .» في «الصوت» (OEuvres, t. 1, p. 176).

٥٧ – (OEuvres, t. 1, p. 193).

ويقول «جـ. دي رينولد «إن عدم اتساق هذا البيت «يشير جيدا الى التردد والتراجع أمام الحفرة التي لا قرار لها» (Charles Baudelaire, Crés, 1920p. 356, note 4).

٥٨ – سبق ذكره ص ١٠٩ والغريب أن استخدام شكل طنان وموزون لوصف الجريان الحر لحياة مألوفة يؤكد من انطباع النثرية.

٥٩ – خطاب الى «سانت – بوف» ، ١٥ يناير ١٨٦٦.

٦٠ – يستخدم «رامبو» هذه الصيغة نقلا عن «لامارتين»، أما «بودلير، «ملك الشعراء»، فإنه يجد «الشكل الذي طالما امتدحه في نفسه مسكينا» (خطاب الى «ديميني» في ١٥ مايو ١٨٧١، (OEuvres, éd. de la Pleiaae, p. 256-257. وفي هذه الفترة لم يغادر «رامبو» شارلفيل»، وحسب «ديلاهاي» فقد كان يعرف – رغم ذلك – قصائد «بودلير» النثرية (انظر – فيما بعد – ص ١٦٣ ، ملحوظة ٦٢) : لكننا لا نعثر – رغم هذا – على أية إشارة في مراسلاته الى حد أن تظل شكوكنا قائمة.

٦١ – Blin, Introduction aux petits poémes en prose, Fontaine, Février1946, p. 288.

٦٢ – Daniel - Rops, Introduction aux pétits póems en prose, éd. Belles - Lettres, p. xx.

٦٣ – حول هذه المسألة ، يلتقي «جوستاف كان Préface de ses

Premiers Poémes, Mercure de France , 1897, p. 20.
(Plon, 1948, p. Les portes d'ivoire,«و «أ» كـولينـو
198-199 ، على النقيض من رأي «دانييل ـ رويس»: «القصيدة الحقيقية ... هي التي يخلقها النظم، وليس نثر «بودلير».
٦٤ - Blin , article cite, Fontaine, févr, 1946,, p. 284.
٦٥ - Mallarmé, le Mystére dans les Letters (OEuvresPléiade, p. 382.
٦٦ - «قلبي يتعرى» (OEuvres, t. 2, p. 668.)
٦٧ - Salon de 1859, IV(OEuvres, t2, P. 232.)
تـذكر «بـودلير» ـ قبـل قليل ـــ كلمة «ديـلاكروا» : «الطبيعـة ليست سـوى قاموس» (ص ٢٣).
٦٨ - Eod..1 oc. , p. 230.
٦٩ - نعلـم تفضيـل «بـودلير» لـ «خـط الارابيسـك» (قـارن «صـولجان بـارخـوس، و«رسـم الأرابيسـك» هـو الأكثـر مثـاليـة مـن الجميـع» (OEuvres, t. 1, p.467) والكلمة ـ وقد استخدمـت بصدد لوحة أو قصيدة، تشكـلان كليات أكثر تعقيدا ـــ ليست دقيقة على الاطـلاق ،لكنها تمتلك على الاقـل ميزة استبعاد فكـرة أي معنى عقلاني أو فلسفـي ، كي لانبصر سـوى المنحنـى، «الخط» المحظـوظ ـــ الى هـذا الحد أو ذاك ـــ في القصيدة أو اللوحة.
٧٠ - Salon de 1859 (OEuvres, t. 2, p. 231).
٧١ - Eod. loc, p. 226
٧٢ - هـاتـان القصيـدتان تحمـلان رقمـي ٢٢و٢٣ في طبعـة ١٨٦٩، بعـد استعادتهما وتعديلهما.
٧٣ - خطــاب نشره «كـريبيـه» و«بـلان» في Notes critiques مـن طبعتهما لـ «أزهار الشر». Corti, 1942, p. 463.
٧٤ - إنه العنـوان الذي أطلق ـ عـام ١٨٥٧ ـ على قصائد النشـر المنشورة في Le Présent .
٧٥ - القصيدة الخامسـة «ساعـة الحائط» توحـد موضـوعين متكرريـن في «أزهار الشر» : «القط» و«هروب الزمن».
٧٦ - سبعة مقاطع من نفس الطول تقريبا مثلما لدى «برتران».
٧٧ - في مقـارنتيهما بين المقطـوعتين المنظـومتين والنثـر المستلهـم منهما («عطـر غرائبـي» وخصلة شعـر». . Les Fleurs du Mal, éd critique Corti, 1942, p. 336 - 337 Blin, article cite, Fontaine, Fevrier 1946, p. 287.
٧٨ - في مقـال Constitutionnel 20. 1. 1862، حيـث يتنـاول «الجواهر bijoux».
٧٩ - القصـائد مـن ١ الى ٢٠ المنشـورة في La Presse عـام ١٨٦٢ تتضمن هذه القصـائد الأربع عشرة غير المنشورة من قبـل، وقصائد عام ١٨٦١ الثلاث، وثلاث أخـريات بتاريخ ١٨٥٧ (سـاعة الحائط ، ونصف كرة في خصلـة شعر، والدعوة الى السفـر). والواقع أن «بودلير» قـدسلم «هوسايي» أكثر من عشرين قصيـدة ، ولكن لأسباب غير معروفة جيدا ـ أوقف نشرها في la Presse (انظر ملاحظات «كريبيه» OEuvres de Baudelaire éd Conard, t. 3p. 229 - 231 فـأية قصـائد تضمنها الورق المقوى الذي ظل في المطبعة؟ لا ندري.
٨٠ - انظر فيما سبـق ـ الخطاب الموجـه الى «سانـت ـ بوف»، سبـق ذكره ، ص ١٠٦.
٨١ - يستعيـد «بودلير» التمييـز الذي وضعتـه السيـدة «كرو» بين الخيـال البناء والوهم (Salon de 1859, IV, OEuvres, t. 2, p. 229
٨٢ - قارن ـ في " Paradis Artificiels, IV , L'homme - Dieu «الكلمة الرابسـودية هي التي تحدد جيـدا مجرى أفكار موحى بـه ومحكوم بالعالم الخارجي وصدفة الظروف.... (OEuvres, t. 1, p. 303).
٨٣ - ذكـــره «بـــودلير» في Préface des Nouvelles extraodinaire
٨٤ - La Morale du Joujou (OEuvres, t. 2p. 139).
٨٥ - Le Joujou (OEuvres, t. 1).
٨٦ - في طبعتـه لـ Petits poémes en prose (OEuvre de Baudelaire, t. 3 , Conard, 1929, p. 300)
٨٧ - Le Confiteor de l'Artiste (OEuvres, 1, p. 407)
٨٨ - Les Veuves, t. 1, p. 412.
٨٩ - - Joseph Delorme (Poésies complétes de Sainte Beuve, p. 61)
٩٠ - Le Vieux Saltimbanque (OEuvres, 1, p. 426)
٩١ - يستمـد «بودلير» هـذا التعبير من «بـو» ويورده في مـلاحظات حـول «بو» المستخدمة كمقدمة لكتاب Nouvelles Histoires
٩٢ - انظر ص ١١٤ من هذا الكتاب.
٩٣ - Les Projets (OEuvres, t. 1, p. 445)
٩٤ - نشرت هذه القصيـدة في Le Présent عام ١٨٥٧، ثـم في Revue Fantaisiste عـام ١٨٦١ قبل إعـادة نشرها (معـدلة) عـام ١٨٦٤ ، في Revue parisienne وفي Revue de Paris ، أكان «بودلير» الذي لم يعد بـاستطاعته تقـديم أعمال لم يسبق نشرهـا ـ يوهـم نفسه ، بهذه التعديلات ، بأنه ما يزال ينتج أعمالا إبداعية؟
٩٥ - نستطيـع أن نلحق بها التغييرات ـــ الصـائبـة تماما، على نحـو مثير ـ الموجودة في «الحبـل» و«لاعب كـريم» (أعـادت طبعة البليـاد نشر النص الأول).
٩٦ - خطاب الى والـدته ٣ نـوفمبر ١٨٦٤, وقد كتـب في ١١ نوفمبر ١٨٦٥: «القليل الذي أنجـزته إنما هو نتاج عمـل أليم». والواقع أنـه لا يكاد ينتج شيئا تقريبا: «إنه عجزه الذهنـي المتقطع الذي سبق وحدثتكم عنه كثيرا ، مثلما حادثني عنـه، وقد أصبح مستمرا أو شبه مستمر، ذلـك ما سيكتبه «بوليـه ـ مـالاسيس» عـام ١٨٦٦ (ذكره «جـ. كريبيـه» في طبعته مـن «بودلير» OEuvres, t. 3, p. 245).
٩٧ - مثلما يفعـل الفنـانون لا يمتلكـون خيـالا (OEuvres, t. 2, p. 230.
٩٨ - في مقـدمتـه لكتـاب Nouvelles Histoires extraordinaires انظر ص ١١٢ فيما سبق.
٩٩ - Fussées, OEuvres, t. 2, p. 627.
١٠٠ - قارن بما سبق ، ص ١٠٩.
١٠١ - نشر «لـوفيفر ـــ دوميبه ـــ الذي مـول L'Artiste من عـام ١٨٤٥ الى عام ١٨٤٧ ـ ١٣ قصيـدة نثر مستقلة فيها من «صلـوات دير الوادي المسائية » (انظـر ص ٩١ فيما سبق) ، ويرجع مـؤلفه «كتاب الجوال» الى عام ١٨٥٤ . فهل عرف «بودلير» شخصيا وعندما سألت «جاك كريبيه» عن ذلك أجـابني ـ قبل وفاتـه بعام ـ بأنه لم يجد أي دليل على ذلك، مما يعني أنهما لم يعرفا بعضهما البعض ككتاب: كان «بودلير» محط الأنظار بفضل مـوهبته، و«لوفيفـر» بفضل ثروتـه ورغبته في الظهور ورعـايته للآداب، التـي كان يكد مـن أجلها ، وأيضـا لماذا لا نوافق على أن مـوهبته كانت ذات قيمة؟. ويلاحظ «كريبيه» أنه من المحتمل أن يكون الرجلان قد تقابلا في «لارتيست».
١٠٢ - «ألم تحاولـوا ـ أنتـم أنفسكم ، أيها الصـديق العـزيز ـــ أن تترجموا صرخة صـانع الزجاج الثاقبـة الى «أغنية» ، وأن تعبروا ـ في نثر غنائي عن كل الايحاءات المحزنة التي ترسلهـا هذه الصرخة حتى السقائف عبر أعلى ضباب في الشارع Dédicace des petits poémes en prose à Houssaye, OEuvres, t. 1, p. 406.
١٠٣ - Crepel, Notes de l'edition Conard, p. 272.
١٠٤ - ورغـم هـذا ، يـذكـر «ر. فيفييه» شـانفلـوري» مـن بين الأسـلاف المحتملين لبودلير (L'originalité de Baudelaire, Bruxelles, 1926, p. 158.
١٠٥ - عن ختام «فانتازيا الشتاء» (martinon, 1847):

قارن بما سبق، ص. ٩ . ومن المفيد أيضا - أن نذكر ، ما دمت قد تحدثت عن شعر بودلير التسكعي أنه إذا كان لوفيفر - دوميبه قد ألف كتاب الجوال فإن بعض الصفات أو الاناشيد الغنائية النثرية لشانفلوري قد جمعت تحت عنوان «تخطيطات عابر سبيل Croquis d'un passant. وسنجدها في أعماله المنشورة بعد وفاته، تحت عنوان "Champfleury inédit (Clouzot, 1903".
لقد تنزهوا كثيرا في النثر الشعري في حقبة «بودلير».

١٠٦ - Chien - Caillou, Fantaisies, Martinon, 1947, p. 23.

١٠٧ - انظر ص ٨٧ فيماسبق.

١٠٨ - كتب «بودلير» مقدمة لـ Les Martyrs Ridicules المنشور عام ١٨٦٢، وهو كتاب - كما يقول - ذو حيوية حاقدة ، حيث تمارس البصيرة بشهوة حسية (OEuvres, t, 2, p. 569)

١٠٩ - OEuvres,t. 2, p. 451
ونعلم أن «بودلير» قد فكر لفترة في أن يسمي قصائده النثرية قصائد ذئبية poémes lycanthropes ، إشارة الى «بتروس بوريل المريض بجنون الذئبية. جنون يجعل المريض يعتقد أنه ذئب (م).

١١٠ - مقال عن «مدام بوفاري» OEuvres,t. 2, p. 633

١١١ - مقال عن الحياة المزدوجة (OEuvres, 2, La Doube Vie p. 454) ولنذكر - بهذه المناسبة - أن «بودلير» كان ينوي أن يخصص «أحلام» جزءا كاملا من قصائده النثرية (قارن في مشروعات مجموعة (Oneirocritée, OEuvres,t. 1, p. 650

١١٢ - انظر ديوان «الحياة الثانية» لـ «أسيلينو» ، وبشكل خاص قصيدة «الأريكة» ، حيث ينتهي الحال بأحد الأشخاص الى الحياة خارج الواقع تماما.. وسنلاحظ - في «الفخذ» - «حداثية» نتائج «أسيلينو حول تناقضات الحلم، والتصديق الذي تتلقاه من النائم وهو ما يجعلنا نعتقد في «ملكات أو أفكار ذات نسق خاص وغريب عن عالمنا». (La Double Vie, Poulet- Malassis, 1858, p. 172).

١١٣ - Fusées (OEuvres,t. 2, p. 633
ونستطيع القول - فيما يتعلق ببودلير - أن ما فوق الطبيعية محسوسه أكثر في «أزهار الشر» وأن السخرية (المرتبطة بـ «طريقة تفكير شيطانية) محسوسة أكثر في «سأم باريس» .

١١٤ - «قلبي يتعرى» تحت عنوان «ملاحظات قيمة "Notes précieuses : «فلتكن أبدا شاعرا ، حتى في النثر» OEuvres,t. 2, p. 669.

١١٥ - Salon de 1859 (à propose de la MFantaisie") , OEuvres,t. 2, p. 250

١١٦ - انظر في «ملاحظات جديدة عن بو» المستخدمة كمقدمة لـNouvelles Histores extraordinaires الملاحظات المترجمة من Poetic Principle.

١١٧ - انظر الصفحة السابقة، ملحوظة ١١٤. ومنذ عام ١٨٥٥، في بحثه «عن جوهر الضحك، يطور بودلير فكرة أن «الضحكة شيء شيطاني» (OEuvres,t. 2, p. 171).

١١٨ - هكذا في «الساعة الواحدة صباحا، أيهما هي الحقيقة؟، «الحساء والسحب».

١١٩ - تحت هذا العنوان ظهرت - في الأول من يونيو ١٨٦٦، في La Revue du X1X siécle قصيدتان : «العملة المزيفة» و«اللاعب الكريم».

١٢٠ - Charles Baudelaire, dans la Revue de Paris , 15 Avril 1921, p. 749,

١٢١ - فيما يتعلق بجملة : «لاشك أنه كان يظن روسيا جزيرة، يذكر «جـ. كريبيه»تهكمات «بودلير» على «فييمان» ، الذي كان يتحدث عن دفن «شاتوبريان» في الخليج الكبير (إنه يظن الجزيرة تركيا) ويستعيد - فيما يتعلق بقبضات اليد الممنوحة دون أخذ «الاحتياط بشراء القفازات - جملة من Fussées : «كثير من الأصدقاء، كثير من القفازات - خوفا من الجرب». ويمكننا أيضا أن نتذكر، فيما يتعلق بالفرفورة sauteuse التي تظن نفسها فينوس، تهكمات «بودلير» على «جـ. جانين» الذي يتحدث عن «لوكونت دوليل» OEuvres,t. 2, p. 605 - وفيما يتعلق بمدير المسرح الذي يقترح على الشاعر أن يتعاون مع «أغبى وأشهر» مؤلفيه يقول «بودلير» في خطاب الى والدته : «يوحي لي المسرح بالاحتقار الشديد، الى حد أنني فكرت - كي أختصر المهمة - أن أتوجه الى أشهر وأغبى متعامل يمكن العثور عليه (٣ نوفمبر. ١٨٦).

١٢٢ - حول «امتحان الوعي» هذا، يذكر «م. روف» في كتابه الحديث L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, عن Colin, 1955, p. 363 : «يبدو لي تماما - هنا أن التقزز من الانسانية ما هو الا عرض للإدانة التي يحملها لنفسه».

١٢٣ - إنه يلوم «كلاديل» على بعض نوبات الحساسية: «إن أسمى الفن يكمن في أن نظل باردين ومنغلقين.. فتأثير الرعب يتم مضاعفته (بهذه الطريقة) . OEuvres,t. 2, p. 571.

١٢٤ - مقال مذكور ، Fontaine, Février 1946, p. 297.

١٢٥ - قلبي يتعرى OEuvres,t. 2, p. 648

١٢٦ - مقدمة Nouvelles Histoires extraordinaires . ويقول «بو» في «المبدأ الشعري Poetic Principle - أن القصيدة لا تستحق هذا الاسم الا بقدر ما تثيره في الروح، وهي ترقى بها الى السامي (ترجمة (La lou, Charlot, 1946, p. 13

١٢٧ - فيما يتعلق بالوجه المتورم والتيبس الجسدي، نرصد - أيضا - تعبير «مسخ صغير» عند الحديث عن الصغير المشنوق OEuvres,t. 1, p. 460 -61.

١٢٨ - OEuvres,t. 1, p. 491 - 467.

١٢٩ - استخدم التعبير - وهو مستمد من «بو» - في مقدمة N.H.E. ، وتمت استعادته في مقال عن «ت. جوتييه» OEuvres,t. 2, p. 467

١٣٠ - من المستحيل بالنسبة لي على أية حال - أن أقول لماذا كنت مأخوذا، تجاه هذا الرجل المسكين بحقد مفاجيء واستبدادي OEuvres,t. 1, p. 416.

١٣١ - Anthopie de l'humour noir , le sagittaire,1940 p. 74. و«بريتون - الذي يربط، عن حق تماما، دعابة «بودلير» بحذلقته - يذكر بعض المبادىء الاخلاقية المستمدة من «سهام نارية Fussées، والتي يمكن تطبيقها بدقة على مفهوم بعض قصائد «سأم باريس» : «الحكي عن الأشياء الكوميدية بطريقة طنانة، OEuvres,t. 2, p. 628. «إن عدم الانتظام أي غير المتوقع، والمفاجأة، والدهشة ، هي أجزاء أساسية وخصائص للجمال» (id., p. 631) . وجدير بالملاحظة أن «بودلير» - حسب الترتيب التأريخي - هو أول مؤلف لقصائد النثر يتم ذكره في هذه المقتطفات».

١٣٢ - يسخر «بودلير» في قصيدة «العزلة» من هذه الكلمة المتداولة في «لغة القرن (قرنه) الجميلة» OEuvres,t. 1, p. 444.

١٣٣ - مقال «جـ. بوردان» ، الفيجارو، ٧ فبراير ١٨٦٤. ونعلم أن «بوردان» هو الذي أثار بنقده العنيف الشهير في نفس الجريدة «الفيجارو - صواعق العدالة ضد «أزهار الشر».

١٣٤ - نشرت «العجائز القصيرات» في Revue contemporaine عام ١٨٥٩.

١٣٥ - ومع ذلك ، تبدأ قصيدة «الأرامل» بذكرى «فوفينارج».

١٣٦ - الارامل OEuvres,t. 1, p. 422 ولنذكر أنه إذا ما كانت المنظومة تستدعي هي أيضا الاخلاص وآلام العجائز القصيرات، فإنها لا تشير الى الفقر.

١٣٧ - Les petites Vieilles OEuvres,t. 1, p. 104.

١٣٨ - Poe, Genése d'un Poéme, citée dans Préface

des Nougelles Histoires extradinaires, IV.

١٣٩ – الأرامل OEuvres,t. 1, p. 423.

١٤٠ – «... نوع من الأكاسير كان الصيادلة – في هذه الفترة – يبيعونه الى السياح ليخلطوه، عند الحاجة بماء الثلج (id.,p. 427).

١٤١ – أطلق صفة تصويري حقيقي «على التفاصيل ذات «الطابع المحلي»، الباريسية والشعبية، على سبيل المثال «أعواد القصب» أو «روائح المقليات» في المهرج العجوز» ، و«تصويرية مزيفة على كل ما هو متكلف وغريب، على سبيل المثال « المرأة المتوحشة التي تمزق أرانب حية، وأمعاؤها الملفوفة تظل متدلية من بين أسنانها. OEuvres,t. 1, p. 419

١٤٢ – تقوم الروح الغنائية بقفزات واسعة كمركبات synthèses ، فيما يستمتع ذهن الروائي بالتحليل «وهكذا، في مقال عن «بانفي(t. 2, p. 547) يقيم «بودلير» – بتوفيق – تعارضا بين شعر ونثر. ولنذكر في هذا الصدد التحليل النفسي في العملة المزيفة ». وستزودنا المقارنة بين نصي «دعوات للسفر » بمراجعة أخرى لهذه الملاحظة.

١٤٣ – كان «كلوديل » يجد لدى «بودلير» «خليطا رائعا من الأسلوب الراسيني والأسلوب الصحفي لزمنه (ذكره «دانيل – رويس» ، نقلا عن ريفير ، Etudes, p. 15) و«الكلاب الطيبة» التي «تذهب الى أعمالها» هو الأسلوب الصحفي، نوع فكه (ص ٤٩٢) . وها هو النوع الهوجوي: «هنا لا شيء سوى أثرياء سعداء لا شيء يتنفس ويميل الى اللامبالاة ولذة الاستسلام للحياة، لا شيء سوى مظهر هؤلاء الصعاليك إلخ (Les Veuves, p. 423).

١٤٤ – «أبود ما هو ... أكثر سحرا، وأكثر خصوبة وطبيعة أكثر إثارة من الناحية الموضوعية من المكان المشترك؟». Salon de 1859, OEuvres,t. 2, p. 215. قارن ، في «المذكرات الخاصة» : «أسلوب عظيم (لا شيء أجمل من المكان المشترك). (id., 669).

١٤٥ – قارن بما سبق ص ٩٢ ، ملحوظة ٤٣٥، ويرجع الوصف الخاص بعيد سوقي الى مؤلف مجهول. وقد استطاع «بودلير» أن يقرأ شيئا مماثلا في "L'Artiste" أو "Corsaire".

١٤٦ – Fussées (OEuvres,t. 2, p. 637).

ولكن علينا ألا ننسى أن «بودلير» كان – من ناحية أخرى قد دافع عن المبتذل التافه في صالون عام ١٨٤٦ (id., p. 110).

١٤٧ – Une mort heroique (OEuvres,t. 1, p. 541)

١٤٨ – Assommons les Pauvres!(id ., p. 541).

١٤٩ – ونعلم أن «بودلير» كان يمقت الأسلوب السلس «الأثير لدى البورجوازيين (قارن Fussées, t. 2, p. 650 et l'article surGautier, id ., p. 459.

١٥٠ – Les Foules, t. 1, p. 420، وقارن – في نفس القصيدة – الروح التي تهب نفسها «بشكل غير متوقع، الى المجهول العابر» (ص ٤٢١).

١٥١ – «العملة المزيفة La Fausse Monnaie, p. 455. ومن الملاحظ أن «بودلير» يعبر في:

– «المفاجيء» ، وهي قصيدة من الشعر المنظوم نشرت في يناير ١٨٦٣، في Le Baulevard

– عن فكرة مشابهة الى حد ما، فيما يسأل المنافقين ما إذا كانوا يعتقدون :

أنه يمكن السخرية من السيد وغشه

وإن كان من الطبيعي الحصول على ثمنين،

الذهاب الى النعيم والثراء؟ (OEuvres,t. 1, p. 178).

١٥٢ – Le vieux Saltimbanque, p. 425

١٥٣ – Les bons chiens, p. 492.

١٥٤ – اللعقة المغروسة – مستقيمة – في الحساء ، «مثل أحد هؤلاء الصواري التي تعلن أن الحصاد قد انتهى» (Les bons chiens, p. 493) . ولن تكثر الصور حقا ، على أية حال إلا في المقطوعات ذات الطابع الشعري الصريح.

١٥٥ – نشير – ضمن أشياء أخرى – الى البحث العجيب في الأسلوب ، الذي تكشف عنه الكلمات العتيقة : Roide و le col ، وكومة كبيرة من sols (على التوالي ، في La Corde, p. ،Les Veuves, p. 422 , 461, La Fauss Monnaie p. 454 وهذه الأشكال الثلاثة تنقيحات، فقد استخدم «بودلير – في البداية – الكلمات العادية raide, cou, sous.

١٥٦ – وسيكون من المفيد في هذا الصدد مقارنة تخطيط «الرامي الأنيق» الموجودة في Fussées (t. 2p.635) بالقصيدة المنقحة في «سأم باريس» (t.,1, p. 581).

١٥٧ – ذكره «جـ كريبيه» في طبعته ، Notes, p. 345

١٥٨ – La Chambre Double p. 410

١٥٩ – La Soupe et les Nuages (OEuvres,t. 1, p. 481).

١٦٠ – Eod. loc., p. 449. وقطع النغمة يصبح – هنا – أكثر إدهاشا، حيث إن الجملة النثرية (هؤلاء الناس لا يحتملون بالنسبة لي بعيونهم المفتوحة مثل الرتاجات») التي تلي جملة متسقة وموزونة ، يطولها أيضا تأثير تكرار («كنت أغرق في عيونكم الفاتنة والعذبة ، بغرابة في عيونكم الخضراء التي يسكنها الكبرياء وتستلهم القمر..»).

١٦١ – Salon de 1859 t, 2,p. 231، قارن بما سبق ص ١١٣.

١٦٢ – «هنا كل شيء له الوضوح الكافي والغموض العذب للانسجام».على ما يكتب «بودلير» , La Chambre Double (OEuvres,t. 1, p. 409).

١٦٣ – كل منهم أنشد أمرد..» (قصيدة مهداة الى «سانت – بوف» عام ١٨٤٤، (OEuvres,t. 1, p. 226).

١٦٤ – كتب هذا الفصل عندما نشرت في Mélanges Bonnerot(p. 189) دراسة بقلم «ش برونو»حول إبداع سانت – بوف» : الجملة الطرية في «لذة»، التي تظهر التأثيرات الناجمة عن الأقواس والشرطة ونقاط الارجاء والتمديد الايقاعي للجملة في «لذة » ، عديد من الطرائق التي استطاع «بودلير» الاستفادة منها.

١٦٥ – وسنجد في دراسة «جيزان» حول قصائد النثر لدى «بودلير» (الذي يمنح – من ناحية أخرى – مكانة زائدة ، فيما أعتقد ، لتماثلات النثر البودليري) عدة ملاحظات دقيقة عن انطباع «الخفة والانزلاق» الذي كثيرا ما يثيره نثر «سأم باريس» وعن حركته في في «الانسياق المخطط Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de Letters)) (paginé 87 - 107) وحول «التعرجات البودليرية، سنقرأ التأملات الغريبة لـ«جـ. ب. ريشار» في Poésie et profondeur, éd. du Sevil, 1955, p. 145 et 59.

١٦٦ – Le Port (OEuvres, t. 1, p. 476)

١٦٧ – Le rythe du vers - libres symboliste, Genéve, 1943, t. 1, ch. 3: L'E muet et sa place dans le rythme ويوضح «موريبه» – تماما – على العكس من ذلك أن القطع المؤنث، أو الترخيم الجوفي (الذي يرد بعد "e" الصامتة) جامد ومتنافر. مثلما لدى «فرايرين» في كثير من الحالات: "De poings houleux / et de luttes / exaspérées" انظر (t. 1, p. 122).

١٦٨ – t. 1, p. 446 وفي الفقرة التالية : Elle sàvance, /ی balançant/ mollement / son tor / se si mince/ sur ses han/ches si larges." (إنها تتقدم، متأرجحة ، في طراوة / وجذعـ/ـها النحيل جدا/ فوق أردا/ فمها الضخمة جدا) . ولنحاول أن

نقول "Son corps si mince" (جسدها النحيل جدا)، لتختفي كل أرجحة المركب الجميل».

١٦٩ – يدرس «كريسو» (Le style et ses techniques, PU. F. 1947 هذه الجملة، ويوضح أهمية علامات الترقيم، لكن مع اهتمامه – فحسب – بحذف عناصر الجملة (ص ٢٢٦).

١٧٠ – انظر طبعة «كريبيه»، ملاحظات، ص ٢٣٩. ولم تكن أسباب التغييرات التي تمت في «دوروتيه الجميلة» قائمة على أساس جمالي. أبدا: انظر ص ١٣٧، فيما يلي.

١٧١ – L'invitation au Voyage t, 1, p. 132.

١٧٢ – Les Projets , p. 445.

١٧٣ – La Belle Dorothée, p. 446.

١٧٤ – Les Bienfaits de la Lune, p. 473.

١٧٥ – Les Yeux des Pauvres, p. 449.

١٧٦ – "Et, bien que votre voix soit douce, taisez vous` Taisez vous, ignorante, âme Baudelairem,113 (ذكره «كاساني»، الذي أشار بهذا الصدد — الى أننا نجد أيضا لدى «بو» استعادات تعبيرية.

١٧٧ – «عن تبخر وتكثيف الأنا. كل شيء هنا» (Mon Coeur mis à nu, OEuvres t. 2, p. 642)

١٧٨ – Le Cnfiteor de L.Artiste, t. 1 p.408.

١٧٩ – Le Thyrse (A Franz Liszt) p. 468.

وأذكر بهذه المناسبة بأن الجملة الشعرية حسب «بودلير»، يمكن أن تقلد الخط الأفقي والخط الأيمن الصاعد والخط الأيمن الهابط .. الخ (OEuvres t. 1, p. 583)، ويبدو أنها أكثر استساغة من جملة النثر الشعري.

١٨٠ – ونعلم أن «بو» نفسه قد أوضح أنه اختار عن عمد مؤكد هذه اللازمة بسبب صوتيتها (La Genése d'un Poéme) تفسير صادق أم مخادع، لا نعرف تماما.

١٨١ – تجميع ثلاثي، وكل مجموعة في ذاتها ثنائية.

١٨٢ – تعداد مزدوج: خمسة أسماء تليها خمسة أفعال، تستعيد الكلمات السابقة مع توسيعها.

١٨٣ – استعادة للكلمات السابقة.

١٨٤ – Enivrez - vous p. 568.

١٨٥ – A une heure du matin , p. 418.

١٨٦ – Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de Lettres (Paginé p. 87 - 107), Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p. 95-98.

١٨٧ – Un plaisant, p. 408.

١٨٨ – Le vieux Saltimbanque, p. 426.

١٨٩ – Déjà! p. 469.

١٩٠ – Le Miroir, p. 475.

١٩١ – ص ٤٧٤ ثلاثة من نمط ثماني المقاطع في بداية المقطوعة، واثنان من النمط السباعي المقاطع.

١٩٢ – ص ٤٩٢ تجميعات ثلاثية، مع تركيب تماثلي ومتشابه المقاطع (٥+٥+٥).

١٩٣ – تجميعات ثنائية، مع تركيب تماثلي وتماثل صوتي mordànt-ruisselante.

١٩٤ – تجميعات ثلاثية: ثلاثة أفعال ذات مدة زمنية متساوية بشكل محسوس، والفعل الأخير بشكل قافية مع الكلمة الأخيرة للمجموعة الأولى الثلاثية (trottent - erotte).

١٩٥ – Prose et póesirre che Baudelaire, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p. 103 وقد كُتب هذا الفصل عندما تعرفت على كتاب Ratermanis, Etude sur le style de Baudelaire dàprés les Fleuts du Mal et les Petits poémes en prose,éd. Arts et Science, Bade, 1949 وتؤكد دراسة ايقاع قصائد النثر أن ايقاعها «أكثر فقرا – بشكل محسوس – في التكوينات الثنائية، مما في «أزهار الشر» (ص ٤٠٣) وقد أحصى «رترماني» ٢٣٠ مثالا على الجمل ذات الخاتمة الفردية المقطع.

١٩٦ – Les Fleurs du Mal, éd . Crépet et Blin, Corti, 1942, p. 336.

١٩٧ – T. 1, p. 488.

١٩٨ – انظر طبعة Crépt, Petits Poémes en Prose, notes, p. 235- 236.

١٩٩ – انظر بهذا الصدد طبعة Fleuts du Mal par Crépet et Blin, p. 335 ولم تظهر «خصلة الشعر» إلا عام ١٨٥٩، أي بعد عامين من «نصف كرة في خصلة شعر». لكن «أسبقية النشر لا تثبت أسبقية التأليف».

٢٠٠ – Petits Poémes en Prose, éd, des Belles Lettres, Introduction, p. xx

٢٠١ – T.1, p. 409 ويمكننا أن نقوم بتقسيم مغاير، لكن النتائج لن تتغير.

٢٠٢ – قارن Cressot, Le style et ses techniques, P.U.F. 1947, 3° partie, ch. 1 La phras

٢٠٣ – T.I. P. 433

٢٠٤ – Id., p. 411- 412

٢٠٥ – Le Fou et la Vénus, , p. 412

قارن مع «تبطين outage صوتي مماثل في «غسق الليل» من «أزهار الشر»: "Voici le soir charmant, ami du criminel< (t. 1, p. 408)

٢٠٦ – Le Mauvais Vitrier, t. 1 p. 416

٢٠٧ – Les Bien faits de la Lune, p. 472

٢٠٨ – انظر فيما يتعلق بالجناس – Cassagne, Versification et métrique de Baudelaire, 1906, ch, V, p. 57 - 79

٢٠٩ – Le Mauvais Vitreier, p. 415.

٢١٠ – Assommons les Pauvres, p. 489

٢١١ – Enivrez - vouss, p. 488 ونجد – بالفعل – في «أزهار الشر» «الوحيدة التي أحبها DeProfundis Clamavi، وأيضا، حالما La fin de la Journée و«نبيذ بشع La Priére d'un Baïen. انظر طبعة «كريبيه» و«بلان» ص. ٣٥٠، ٣٥١.

٢١٢ – Les bons Chiens, p. 494.

٢١٣ – Notes nouvelles sur E.Poe, Préface des Nouvelles Histoires extraodinaires IV.

٢١٤ – انظر ص ٤٢ فيما سبق.

٢١٥ – ص ٤٣٣.

٢١٦ – ص ٤٨١.

٢١٧ – Déjà! t. 1, p. 469

٢١٨ – «التكرار واللازمة طبيعيان بالنسبة لبودلير: إنه الشكل الأنسب لفنان تستحوذ عليه أفكار ثابتة، فريسة للسأم، ومنطويا على نفسه ضائعا دائما في أحلامه». وهما أيضا – بالنسبة لموهبة موسيقية بالأساس – الطريقة التي تفرض نفسها، إذا ماكنا نسعى الى منح الايقاع مزيدا من التأكيد ومزيدا من الاتساع الى الانسجام. وتكرار الأصوات والأشكال موجود في كل الفنون العظيمة وكل القصائد الكبيرة. (Charles Baudelaire, Crés, 1920 , p. 351)

٢١٩ – Poe, la Genése d'un Poéme, traduit par Baudelaire OEuvres, éd. Calmann - Lévy, t. V11, p. 516

٢٢٠ – نعرف القصيدة المكتوبة عن «الجمال» : «أكره الحركة التي تستبدل الخطوط..» لكن «بودلير» يتحدث في Fussées عن سحر غامض ولانهائي «نجده في تأمل مركب يتحرك، وعن «الفكرة الشعرية التي تستخلص من عملية الحركة هذه في الخطوط .» Fusées, OEuvres, t. 2, p. 638.

٢٢١ – انظر ص ١١٤ فيما سبق.

٢٢٢ – Note pour l'édition Garnier, 6 Fev. 1866

٢٢٣ – انظر دراسة G. streit, Die Doppelmotive in Baudelaire Fleurs du Mal und Petits Poémes, en Prose, Zürich, Heitz, 1930 وسنجد أيضا دراسة لبعض النسخ المزدوجة عند Ratermanis, Etude, sur le style de Baudelaire d'aprés les Fleurs du Mal et les Petits Poémes en prose, éd, Arts et Sciences, Bade, 1949, p. 417-464.

٢٢٤ – انظر ص ١٤٦ ، فيما سبق.

٢٢٥ – في طبعتها المحققة ص ٣٣٥، ٣٣٧.

٢٢٦ – Fleurs du Mal,éd. Crépet et Blin, p. 336

٢٢٧ – Les hommes de bonne volonté, t. 3,p. 38: تم تقديم عدة ملاحظات هامة عن «بودلير» ، وخاصة فيما يتعلق بقصيدة شعر».

٢٢٨ – وصف انطباعي يسمح ـــ بالاضافة الى ذلك ـــ بالمقارنة مع «لازورد السماء» : ولا يجرؤ «بودلير» في النثر على استخدام الصفة بدون تخفيف، عندما يكتب في «دوروتيه الجميلة»: «شعرها الهائل شبه الأزرق.. (presque bleue).

٢٢٩ – قارن في «لكل خرافته» ،«قبة السماء السامية (t.1, p. 412) وفي «الجاتوه»: «قبة السماء التي كنت ملتفا بها ، وكلمة «قبة» أكثر تجريدا، وأقل جرأة من الصفة مستديرة».

٢٣٠ – Crise de vers (OEuvres éd. de la Pléiade, p. 368): «الشعر الذي يعيد عبر عديد من الألفاظ صياغة كلمة شاملة جديدة وغريبة على اللغة كأنها تعويذة..»

٢٣١ – ينتهي «روهو» الذي قام بمقارنة شديدة التدقيق، فقرة فقرة، بين قصيدتين ـــ إلا أن النثر حر، وبسيط وحميم، فيما النظم ـــ على العكس ساطع، باروكي، و«رسمي»، (Das französische Prosagedicht, Friederichsen, de Gruyter und C°, Hambourg, 1929, p. 41).

٢٣٢ – انظر M. Seguin, Génie des Fleurs du Mal, Messein, 1938, p. 96 (تخصيص يتبناه «كريبيه» و«بلان). فـ«الصديقة القديمة ـ التي تظهر في بداية قصيدة النثر كانت في البداية عشيقة عزيزة في طبعات ١٨٥٧ و١٨٦١.

٢٣٣ – فيما يخص هذه الفكرة الرئيسية التي ترجع الى «سويدنبورج» و«فورييه» ، وبالنسبة لانعكاساتها، في عمل «بودلير» ، انظر كتاب J. Pommier, la Mystique de Baudelaire, Belles, Lettres, 1932.

٢٣٤ – انظر الفصل الخاص عن «بودلير» في Michaud, Message du symbolisme, Nizet, 1947, t.. 1.

٢٣٥ – انطباع التأرجح لمركب يندفع من موجة الى موجة نحو فردوس بعيد». (Ch. Baudelaire, Crés, 1920, p. 357).

٢٣٦ – نشر «بودلير» عددا من الملاحظات في "La Fanfarlo" عن الفن الشهواني الذي يجب على الطبخ أن يكونه.

٢٣٧ – الذي كتب حسبما نعرف «فلسفة التأثيث» . فهل يتذكر «بودلير» منزل «لاندور» الريفي، المشيد وهو ما يمكن ملاحظته «على النمط الهولندي القديم»؟

٢٣٨ – مقال عن «بانفيل» OEuvres, t. 2, p. 546

ويقول بودلير أيضا : القيثارة تهرب عن طيب خاطر ـ من كل التفاصيل التي تتلذذ بها الرواية

٢٣٩ – Poe, La Genése d'un Poéme, traduit par Baudelaire (OEuvres, Calmann- Lévy, t. V11, p. 516)

٢٤٠ – «دربو هو الذي عقد المقارنة بين نصي «دعوات» في إحدى دراساته عن «بودلير» (Sternengasse, 1917) ، لكنها انطلقت من فكرة أن قصيدة النثر قد كتبت أولا، وأننا في النثر» نشعر بصوتيات النظم وهي تستيقظ» (ص ٣٩) لكنه لم يتمكن من التوصل إلا الى اعتبارات بالغة العمومية حول تميز الشعر المنظوم، كشعر منظوم.

٢٤١ – خطاب الى «أ. فريس» ، ١٩ فبراير ١٨٦٠. ونعلم بالنسبة لبودلير أن «البلاغة والعروض ليسا بطغيان تم اختراعه عشوائيا، لكنه مجموعة من القواعد التي يستلزمها التنظيم الروحي للكائن نفسه (Salan de 1859, OEuvre, t. 2, p. 232 .

٢٤٢ – خطاب الى «هوساييه» ، ديسمبر ١٨٦١أعيد نشره في طبعة «كونار» (t. 3.p. 224) ويتعلق الأمر بالقصائد النثرية العشرين الأولى، التي ستنشرها «لابريس» عام ١٨٦٢، وغالبا ببضع قصائد أخرى (قارن بما سبق ص ١١٥، ملحوظة ٨٠).

٢٤٣ – رتبت «س . شوير» في قسمين «شيء ما جديد كإحساس ، و«شيء ما جديد كتعبير» ـــ الملاحظات التي خصصتها «قصائد نثر قصيرة لبودلير» (Inaugeral Dissertation, Université d,Iena, 1935).

٢٤٤ – بودلير ، خطاب الى والدته ٩ مارس ١٨٦٥.

٢٤٥ – في مقاله بـ Boulevard ، ٣١ أغسطس ١٨٦٢ (وسنجده منشورا في طبعة (Crépet, OEuvres de Baudelaire, Conard, t. 3)

٢٤٦ – OEuvres de Baudelaire, édition Calmann - Lévy, Introduction par Théophile Gautier, datée du 20 Fév, 1868.

٢٤٧ – الرابع من مايو ١٨٦٥ .هل حذف «بودلير» بعض القصائد الضعيفة للغاية؟ نعلم أن «سأم باريس» يضم خمسين قصيدة بالضبط.

٢٤٨ – جمع «جـ. كريبيه في طبعته المحققة ـــ جميع الوثائق التي تتيح متابعة هذا التاريخ الأليم لهذا الانهيار التدريجي.

٢٤٩ – عدة قوائم على وجه التحديد هي التي سنجدها في طبعة OEuvres, t. 1, p. 650.

٢٥٠ – Madar, Charles Baudelaire intime (Blaizot, 1911).

٢٥١ – كريبيه وبلان ، ص ٢٣٨ وأعيد ـــ نقلا عنهما ـ نشر نص هذا «الحلم» الذي لم يسبق نشره أبدا قبل ذلك إلا محرفا.

٢٥٢ – aradis artificiels, le Théate de Séraphin, p.٦ 281.

وفيما يتعلق بما يسمى الحلم «الهيروغليفي» الذي يتسم بطابعه «العبثي» وغير المتوقع يقول «بودلير» أنه قاموس لابد من دراسته ، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها (السابق ، ص ٢٨٠) وذلك ما لا يفتقر الى العلاقة بأفكار «جـ. دي نرفال».

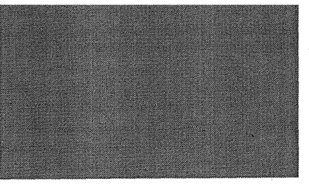
٢٥٣ – انظر ص ١٢١ فيما سبق.

٢٥٤ – Aurélia, ch 3، والعنوان الفرعي لـ «أوريليا» (العنوان الأول) هو «الحلم والحياة» . ويذكر «كريبيه» في طبعته من «قصائد نثر» ،فيما يتعلق بمقطع «بودلير» «حلم» البوهيمي المتأنق ـ ممرات ـــ ممرات بلا انتهاء! سلالم ـ سلالم حيث نصعد ، حيث نهبط وحيث نعاود الصعود..

٢٥٥ – بالاضافة الى تعبير «فراديس اصطناعية المذكور في ملحوظة بالصفحة السابقة ، تظهر نفس الفكرة في خطاب الى «أسيلينو» (١٣ مارس ١٨٥٦) حيث يضيف «بودلير» بعد أن يسرد أحد أحلامه ـــ أنه «محاصر بأحلام تدفعه غرابتها الكاملة ومفاجآتها الى أن يعتقد أنها لغة هيروغليفية «لا يملك مفتاحا لها». وحول كل هذه المفاهيم عن الحلم ، أحيل الى العمل الهام A. Béguin , Le réve chez les romantiques allemands et dans la poésie française modern, Marseille, Cahiers du Sud, 193.

٢٥٦ – خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ الى «دوميني» ويسمى «خطاب الرائي».

* * *



مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير



الاختلاف الفلسفي

عبدالله ابراهيم *

- ١ -

ينطوي الحديث عن «مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير» على إشكالية مركبة لها وجوه عدة، يتصل بعضها بطبيعة السؤال الفلسفي في هذا العصر،وبعضها بالموجهات التي تحدد ماهية ذلك السؤال، وأخرى بالظروف المرافقة لعملية التفكير الفلسفي، وأخيرا بالغاية من ممارسة هذا الضرب من التفكير في زمن تداخلت فيه وظائف العلوم الطبيعية بالعلوم العقلية، وكل هذه الوجوه تضافرت معا، فجعلت التفكير الفلسفي مهددا بشتى الصعاب، الا اذا اشتق له أهدافا مضافة للأهداف التقليدية التي كان يسعى لتحقيقها من قبل. وهو أمر يمكن تحقيقه اذا توافرت الشروط المناسبة لتجديد ذلك التفكير على المستويات المنهجية والمستويات المتصلة بمنظور المفكر للقضايا التي يعالجها. هذا هو الجانب الأول من تلك الاشكالية التي تترتب في داخلها الأسئلة المتداخلة حول الحديث عن مستقبل الفكر الفلسفي في الثقافة العربية. أما جانبها الآخر، فيتصل بطرائق الممارسة الفلسفية، أتكون وصفية ،أم نقدية ،أم تأويلية؟ ذلك أن كلا منها تفضي الى نوع من المعرفة مختلف عما تفضي اليه الأخرى. ويبدو واقع التفكير الفلسفي،كما هو ممارس الآن، بحاجة ماسة الى كل تلك الطرائق. والذي يفرض تلك الحاجة غياب الممارسات المنتجة للمعرفة إلا في نطاق ضيق.فمازال الوصف بمعناه الحصري الدقيق قاصرا عن تشخيص طبيعة التفكير الفلسفي العربي، ولم يفلح بعد في تثبيت الركائز الأساسية لذلك التفكير. وغابت الى حد ما الرؤية النقدية التي تهدف الى فتح آفاق جديدة لتفكير مختلف استنادا الى ايجاد امكانات تفكير أخرى. أما المنظور التأويلي، فقد كان انحساره أشد من سابقيه ، وتتأتى أهميته من كونه المنظور الذي يناسب مواجهة النصوص، وتعويم مضمراتها ، وكشف مقاصدها ، واستنباط معرفة مغايرة عما عرف عنها. وهذه الطرائق المنهجية بإجراءاتها ومفهوماتها، واستراتيجياتها الوصفية والتحليلية والاستنطاقية تعد ضرورة لازمة ترافق أي مسعى يتقصد تحديث الفكر الفلسفي لأنها وسائل ذلك التحديث. وفي غيابها أو انحسارها، أو إهمالها يصبح الحديث عن ذلك الهدف لا معنى له. وسواء تم الحديث على مستوى الغاية من الممارسة الفلسفية أو على مستوى موضوعها أو مستوى أشكالها وضروبها، فهو حديث شديد الاتصال بإشكاليات الثقافة العربية المعاصرة.

★ ناقد عراقي وأستاذ جامعي

- ٢ -

إن نظرة فاحصة ودقيقة لمعطيات الثقافة العربية كما هي الآن، بمظاهرها الفكرية والابداعية تكشف عن معضلة مكينة تتخلل نسيجها الداخلي، ألا وهي «مماثلة» الثقافة الغربية و«مطابقة» تصوراتها، فحيثما اتجهت تلك النظرة المتفحصة في حقول التفكير الفلسفي، والنقدي والابداعي، وفي استخدام المناهج والمفهومات ،وكل ما يتصل بالانشطة الثقافية، لاتجد أمامها سوى ضروب من «التماثل» و«التطابق» مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها في المعطى، الثقافي العربي مباشرة، وتجاوزت ذلك الى حد أصبحت فيه على اتصال وثيق بالتصورات التي تنتج ذلك المعطى ويعود ذلك فيما يعود ، الى سببين رئيسيين، أولهما : هيمنة «المركزية الغربية» بمحدداتها الثقافية، وهي تمارس أنواعا من القهر ضد «الثقافات الأخرى» بوصفها مصدرا للثقافة الكونية، وقد طال ذلك ثقافتنا العربية وثانيهما: الاستجابة السلبية وغير الفاعلة لمعطيات الثقافة الغربية التي روجت لها المركزية الغربية، وهذا السبب يتصل بهوية الثقافة العربية التي لم تتبلور ملامحها الرئيسية بعد، لتكون فاعلة وقادرة على الحوار الحي مع الثقافة الغربية، وفيما ينبغي أن تفكك المركزية الغربية التي استقامت بفعل أسباب فلسفية واقتصادية وسياسية، بهدف تحليل مركزيتها وتخفيف الضرر الذي تلحقه بـ «ثقافات الاطراف». فإنه ينبغي وهو أمر له الأولوية في مضمار تحديث الفكر العربي عامة والفلسفي خاصة ـ أن ندقق في الأسباب التي جعلت ثقافتنا تتصف بالاستجابة السلبية لثقافة الآخر، ذلك أو تلك الاستجابة بمظهرها السلبي الواهن، تؤشر حالة ضمور خطيرة في مكونات الثقافة العربية الحديثة، الأمر الذي جعلها عاجزة عن التفاعل الايجابي مع الثقافات الأخرى. ان النقد ينبغي في رأينا أن ينصرف الى هذين السببين، مع تأكيد عميق على الأخير، بما يفضي الى نوع من «الاختلاف» بدل «المطابقة» . وليس المقصود بـ «الاختلاف» الدعوة الى «قطيعة» مع الآخر ذلك ان القطيعة لن تحقق أيا من ضروب «الاختلاف» إنما ستفضي الى «الانغلاق» و«العزلة» ،ولهذا فليس ثمة دعوة لـ «الاعتصام بالذات» في مواجهة «المطابقة» إنما الأمر يوجب تنمية عوامل «اختلاف» جوهرية وجديدة، تعمل على تغذية «الذات الثقافية» بطابعها الخاص الذي ينشغل بوقائعه وموضوعاته هو ، والذي يبحث بنفسه عن الحلول الممكنة للصعاب التي تواجه أسئلته الخاصة، وفي الوقت نفسه الدخول مع الآخر في حوار فاعل، ومساءلته معرفيا ومنهجيا ، بما يحول ثقافته الى مكون فاعل وليس الى مكون مهيمن. وعليه فليس ثمة «اختلاف» دون وعي بأهمية ذلك «الاختلاف».

إن اختلافا حقيقيا مشروطا بالوعي، يمنح الثقافة العربية الحديثة هويتها الحية المنفتحة على الثقافات الأخرى، بما يدفع تلك الثقافة من واقع «المطابقة» الى أفق «الاختلاف» . وإذا كان واقع «المطابقة الثقافية» قاسيا ومعتما، فإن أرضية «الاختلاف» غير ممهدة وهي بحاجة الى تضافر جهود كثيرة في شتى الميادين بهدف تدشينها لتناسب حالة «الاختلاف».

إن الدعوة الى «الاختلاف الفلسفي» ضرورة تتصل بدائرة التكون الثقافي العربي الحديث، وكما أنه لكل ضرورة شروطها الخاصة بها، فـ«الاختلاف» مشروط بمحددات تنظم استراتيجياتها وآلية عمله ومنها إعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربط الثقافة العربية الحديثة بأصولها الموروثة من جهة، وبالثقافة «الكونية» من جهة أخرى وتشكيل منطقة تفكير لا تتقاطع مع كل ذلك، ولكنها لا تذوب داخله بمعنى التماهي فيه بما يفقدها حضورها الآني ويسلب عنها أسئلتها المتعلقة بظواهر خاصة بها. فـ «الاختلاف» يوفر حرية نسبية في ممارسة التفكير دون الشعور بإثم الانفصال عن الماضي ولا خشية التناقض مع الحاضر ومرد الحاجة لـ «الاختلاف». بروز ثنائيات خطيرة في نسيج الثقافة العربية الحديثة، منها : الأصالة والمعاصرة والذات والآخر، والماضي والحاضر وغيرها. وقد نجحت تلك الثنائيات في إحداث انقسام شديد في التصورات، وأصبحت تمثل «مرجعيات» يصدر عنها هذا المثقف أو ذاك. وأصبحت علاقة الثقافة العربية تترتب مع موضوعاتها وتوصلاتها في ضوء تلك المرجعيات وكأنها ثوابت نهائية . وانقسمت الممارسات الثقافية على قسمين: قسم يذهب الى أنه لا سبيل أمام ثقافتنا الا بالاندماج التام في ثقافة الآخر، بوصفها ثقافة شاملة وكونية، وقسم يقول انه لا سبيل الا الصدام الثقافي بالآخر ، بسبب جملة الاكراهات التي مارسها على الثقافة العربية، إن عرض هذين الموقفين و «التمثيل» عليهما ، يكشف جليا أهمية «الاختلاف» بوصفه خيارا «ثالثا» لا تفرضه حالة تجنب الخيارين المذكورين ، ولا هاجس التوفيق بينهما، أنما يفرضه منطق التشكل الثقافي الذاتي الخاص.

- ٣ -

إن الدعوة الى الذوبان الثقافي في الغرب لها جذورها في الثقافة العربية الحديثة، ومن ذلك مثلا، إن طه حسين قد أكد في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» إلا أننا ينبغي أن نتصل بالغرب حتى نصبح جزءا منه «لفظا ومعنى وحقيقة وشكلا» وعلينا أن نشعر الغربي بأننا «نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها ، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها» (١) وكانت هذه الدعوة قد وجدت لها صدى لدى عدد كبير

من كبار المثقفين العرب في النصف الأول من القرن العشرين ومنهم لطفي السيد، وسلامة موسى، واسماعيل مظهر وغيرهم، وأطردت في كثير من الممارسات الفكرية وما زالت حاضرة بقوة في ثقافتنا الآن، ونمثل عليها برأي باحث عربي معاصر لا يرى أن ثمة مستقبلا للثقافة العربية الا بالاندماج التام والكلي في الثقافة الغربية والأخذ بكل معطياته وهو يقول: «اذا كان العرب يريدون أن يتماشوا مع حضارة القرن العشرين ـ ناهيك بالواحد والعشرين ـــ فالأجدى لهم أن يترجموا الروائع الأجنبية .. لا أن يؤلفوا. وهذه الحال تنطبق على المصنوعات الثقافية كما تنطبق على المصنوعات الاقتصادية. فكما من غير المجدي إقامة المصانع للطيارات والسيارات والكمبيوترات وشتى التكنولوجيات لأن انتاجها المحلي سيكون أردأ من انتاجها الغربي، كذلك فإن كل تأليف في اللغة العربية، في ميدان الخصوص من ميادين المعرفة الانسانية والعلمية سيكون أقل مستوى من هذا التأليف نفسه في الغرب. لذلك كان لابد من استيراد الصناعة الثقافية عن طريق الترجمة من الغرب». (٢) وبغض النظر عما تقود إليه دعوة مثل هذه، فيما يخص مبدأ الهوية الحضارية ـ الثقافية فإن المعايير التي يضعها صاحب هذا الموقف تثير كثيرا من الأسئلة حول صلاحية ثقافة الآخر لغيره وحول مدى استعدادها لأن تسهم في حل الاشكاليات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تمور في أوساطه . وينطلق صاحب هذا الرأي من تصور يرى أن الصراع بين الحضارات والثقافات أمر لازم ومحتم، وفي ضوء ذلك فإن العرب غير جديرين بمجابهة عملاق في الحضارة مثل الغرب و«من المستحسن تقليده ومحاكاته» لأنه لا يمكن أن «نتوقع أن يقف العالم العربي بحضارته في وجه الغرب» (٣) . ويلاحظ على هذا الموقف أنه ينظر الى العالم بوصفه ميدان صراع لا حقل حوار . وفي ضوء ذلك فإنه يقترح امكانات فكرية تناسب منظوره للعالم، ومنها أن «الثقافة العربية» لا يمكن لها أن تتكون إلا بالاندماج بـ «الثقافة الغربية في كل تصوراتها ومعطياتها» ، واستبدال التفكير العقلي الذاتي بنوع آخر من «التفكير» قوامه استهلاك ما يقدمه الغرب من صناعات ثقافية، وهذا الموقف يمثل جانبا مما بلغته ثقافته المركز في بسط نفوذها وهيمنتها وحضورها في الثقافة العربية، ونوع التعلق السلبي بها.

إن الذي نخلص اليه ونحن نعرض لدعوة الذوبان في الغرب الثقافي هو : ان هناك تيارا فكريا في ثقافتنا الحديثة لا يرى أية امكانية في تحديث الفكر العربي الا بوساطة الالتحاق بالغرب الثقافي، والاتصال به بوصفه مصدرا مشعا صالحا لحل مشكلاتنا الثقافية والاجتماعية دون الأخذ بالسياقات المختلفة ولا بالتجربة التاريخية التي تميزه عن غيره.

- ٤ -

ثمة موقف نقيض يصدر عن رؤية تهدف الى مطابقة الماضي والاهتداء بموروثه، والبحث في معطياته وصولا الى هوية ثقافية صافية، ولا يكتفي بذلك فحسب، إنما يضيف اليه اعلان المواجهة مع الثقافة الغربية. وقد تعددت المشاريع التي تندرج ضمن هذا الموقف ونمثل عليها بمشروع حسن حنفي الذي يعلن فيه استراتيجية لتجديد التراث، محاولا اعادة النظر فيه مجددا كما يقول في كتابه «من العقيدة الى الثورة» (٤). بيد أن تلك المحاولة – التي تأخذ شكل مشروع شامل ـ تسعى عبثا لتجديد علوم أوجدتها سياقات تاريخية لها ظروفها الخاصة، ويصبح إدعاء تجديدها لا معنى له في زمن ظهرت فيه علوم بديلة وعليه فتأصيل هدف التجديد يأخذ بعدا ماضويا، لكي يسوغ صفاء الهوية الثقافية وذلك لا يتم ، كما يخلص اليه حنفي، إلا بالقضاء على «الخصم الثقافي» الذي تمثله الثقافة الغربية. ولهذا الوجه من المشروع، يخصص حنفي كتابه «مقدمة في علم الاستغراب» الذي يقترح فيه حقلا جديدا للبحث يصطلح عليه بـــ «الاستغراب» الذي هو نقيض «الاستشراق» ويذهب الى أنه بـ «الاستغراب» يمكن فك العقدة التاريخية بين الأنا والآخر، وقلب الموازين وتبادل الأدوار، فاذا كان الغرب قد سيطر على الشرق، وركب له صورة تمثل تصوراته، دون اعتبار لخصائصه الذاتية فلابد إذن من الانطلاق صوب هدف محدد، وهو القضاء على مركزية الغرب، وتقوية ثنائية المركز والأطراف، واعادة التوازن للذات، فالقول بشمولية الحضارة الغربية وكونيتها ، يفضي الى الايمان بها بوصفها صالحة لكل زمان ومكان وحسب حنفي فأنه بوساطة «الاستغراب» يمكن السيطرة على الوعي الغربي، وتفكيك طغيانه، ودراسته بوصفه وعيا غربيا محضا وليس وعيا عالميا، ثم الانتقال بعد ذلك الى مرحلة رد الغرب الى حدوده الطبيعية والثقافية وإيقاف الأذى الذي يلحقه بالحضارات الأخرى بل القضاء على أسطورته الثقافية، وافساح المجال أمام الشعوب للتحرر من الغطاء الذهني الغربي المهيمن عليها والتخلص من عقدة الخوف وعقدة النقص،واعادة كتابة التاريخ بما يحقق المساواة بين الشعوب، وتأسيس فلسفة جديدة مغايرة للفلسفة واعادة كتابة التاريخ بما يحقق المساواة بين الشعوب، وتأسيس فلسفة جديدة مغايرة للفلسفة الغربية التي ترى العالم بأجمعه موضوعا لها، وان المعطيات الثقافية الأخرى انما هي صدى من أصدائها وتجلياتها الذاتية ، وينتهي حنفي الى التأكيد انه لا سبيل أمامنا غير هذا، فبدون تقويض التمركز العرقي والثقافي الغربي، لا يمكن التفكير بانشاء كيان ذاتي أصيل (٥).

من الواضح أن هذا المشروع يضع نفسه داخل اشكالية مزدوجة فهو يبحث عن الصفاء الذاتي، ولكن ذلك لا يتم الا بدمار الآخر، وهو من هذه الناحية يماثل الموقف الأول الذي عرضنا له، فالذات لا تتكون الا بالإجهاز على الآخر، كما يمثله هذا الموقف، وهي لا تتكون الا بالاندماج الكلي بالآخر، كما يقول الموقف النقيض، وفيما يخص مشروع حنفي، فإن تصور وجود هوية صافية ثابتة، قاده الى البحث عن قطيعة مع الآخر، فعنده ان الحضارة الغربية طردية، تنمو وتبدع بالانطلاق من المركز والابتعاد عنه، في حين أن الحضارة الاسلامية مركزية تنمو وتبدع بالنسج حول مركز (٦) وهو تصور ذهني يسعى لترتيب الظواهر الثقافية لتوافق الأهداف التي يريد الوصول اليها. وتستند علاقته بالتراث الى نظرة اصلاحية لا تراعي في الغالب شروط الزمان والمكان (٧). وبالرغم من كل هذا أيمكن حقا بوساطة «الاستغراب» ان تتوازن الثقافة العربية مع الثقافة الغربية؟ وهل بهذه الوسيلة يتم «الاجهاز» على مركزية تلك الثقافة؟ وبافتراض نجاح هذا الهدف، فهل يتواتر الصراع بين الأمم كرا وفرا الى الأبد؟

إن هذا الموقف كما يمكن أن نخلص اليه، ما هو إلا رد فعل يفتقر الى الحس التاريخي بالظاهرة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ويعالج موضوعه على غرار معالجة «الاستشراق» لموضوع «الشرق». وهو بحسب تعبير سمير أمين نوع من «الاستشراق المعكوس» (٨) الذي يحلم بـ«مركزية شرقية» تماثل «المركزية الغربية» متجاهلا الشروط التاريخية لكل منهما ناظرا الى الأمور من زاوية التباين المطلق بين الشرق والغرب، شأنه في ذلك شأن الاستشراق، إنه يرى أن الشرق والغرب بوصفهما جوهرين ثابتين متباينين، لا قدرة لهما على التفاعل مع بعضهما أبدا وبذلك ينفي أية امكانية للتواصل، وكأن المعرفة الانسانية حبيسة قلاع مقفلة لا يمكن لها أن تتواصل وتتفاعل.

- ٥ -

أردنا في واقع الحال، ونحن نعرض لموقفين متباينين، فيما يمكن أن يكون الهوية الثقافية ويجددها، ان نضع تحت الانظار جانبا من التصورات والرؤى حول قضية غاية في الأهمية، ألا وهي فلسفة التكون الثقافي في عصر الحداثة والتحديث، وإذا تأملنا مليا في الموقفين اللذين عرضنا لهما - بوصفهما مثالين على تيارين من التفكير المتواتر في الثقافة العربية الحديثة - سنجد أن الموقف الأول يصدر عن رؤية لا ترى سبيلا الى ذلك غير «مماثلة» الآخر، و«مطابقة» معطياته في شتى الحقول والميادين، دون مراعاة لطبيعة تلك المعطيات ومحاضنها الثقافية، وان الموقف الثاني يصدر عن رؤية لا ترى سبيلا الى ذلك غير «التطابق» مع الذات، بما يوقف إمكانية الافادة من الآخر والانكفاء على النفس وهنا ينبغي علينا التأكيد بوضوح،ان الاعتصام بالذات لا يقل خطرا عن التماهي في الآخر، فالأول مبعثه التعصب والانغلاق، والثاني مبعثه الضياع والحيرة، وكلاهما لن يفضيا الا الى مزيد من العزلة عن الآخر أو «التطابق» معه. وفي الحالين، نرى أن ثمة تغييبا واضحا لمبدأ يفرض حضوره وهو مبدأ «الاختلاف» الذي يتأسس بوساطة تعميق الرؤى الذاتية من جهة والحوار مع الآخر من جهة ثانية، وجعل الحاضر موجها ومنطلقا لجملة التصورات الفكرية وموضوعا للبحث والتجديد.

إن تدشين أرضية صالحة ثقافيا للاختلاف في الرؤية والمنهج توجب بطبيعة الحال استئناف النظر مجددا، وبعمق وروية ووعي نقدي في كل طبقات الثقافة العربية التي تشكلت خلال العصور التي انقضت، واستئناف النظر الى جوار ذلك في معطيات الثقافة المعاصرة بمصادرها الكثيرة، والغربية منها بوجه خاص. وبدون رؤية نقدية — حوارية، يصعب تصور ظهور أي نوع من «الاختلاف» فالاختلاف المطلوب هو: الانفصال الرمزي عن الآخر، بما يمكن من رؤيته بوضوح كاف، وهو في الوقت نفسه انفصال رمزي عن الذات، بما يمكن من مراقبة أفعالها وضبط تصوراتها، ذلك ان التطابق الكلي مع الذات يولد نوعا من العماء الخطير الذي لا يقل عن الانقطاع التام عنها ووضع مسافة «اجرائية» بين الذات وتصوراتها من جهة وبينها وبين تصورات الآخر من جهة ثانية، إنما هو الضرورة التي يقتضيها الاختلاف الهادف الى بناء هوية ثقافية متماسكة، ثرة خصبة ومعاصرة في آن واحد. ان «الاختلاف الفلسفي» هو المرشح لأن يدفع ثقافتنا من واقع المطابقة الى أفق «الاختلاف».

الهوامش

١ - طه حسين مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة مطبعة المعارف ١٩٤٤ص ٣٤، ٤٤.

٢ - عادل فاخوري، الهوية: لعبة الانتماء مجلة مواقف ع ٦٥ لسنة ١٩٩١م ص ٥٣.

٣ - م. ن ص ٥٤.

٤ - حسن حنفي من العقيدة الى الثورة، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨.

٥ - حسن حنفي مقدمة في علم الاستغراب، القاهرة الدار الفنية، ١٩٩١ ص ٢٢ وما بعدها.

٦ - علي حرب ،نقد النص، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣ ص ٥٠.

٧ - عزيز العظمة، التراث بين السلطان والتاريخ، بيروت : دار الطليعة ١٩٩٠ ص ١٦١.

٨ - سمير أمين، نحو نظرية للثقافة بيروت : معهد الانماء العربي ١٩٨٩ ص ١٣٧.

* * *

الخطاب النسوي المعاصر

قراءة في خطاب نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي

تركي الربيعو *

١ - قراءة في خطاب نوال السعداوي

ينطوي فعل القراءة على تأويل للمقروء يجعله ذا معنى في آن واحد. وذا معنى بالنسبة لمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي وأيضا بالنسبة لنا نحن - القارئين... فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصرا لنفسه من جهة على صعيد الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص، ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصرا بالنسبة لنا نحن بإضفاء صفة الفهم والمعقولية على النص المقروء. (محمد عابد الجابري، نحن والتراث ، ص ٦) كان الجابري يرى أن أية قراءة للتراث يجب أن تقوم على خطوتين منهجيتين الفصل والوصل فجعل المقروء معاصرا لنفسه معناه فصله عنا.. وجعله معاصرا لنا معناه وصله بنا.

هذه المقالة تقوم على قراءة معاصرة لما سميناه بالخطاب النسوي المعاصر كتعريف إجرائي. ونقصد بالخطاب النسوي المعاصر الخطاب الصادر عن كاتبات عربيات والمحكوم بها حسب تحرير المرأة. لمزيد من الدقة سوف أتناول وعبر قراءة مختلفة خطابات كل من نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي المبدعة دوما، مع تركيز بالغ على خطابات المرنيسي فمن وجهة نظرنا أن خطاب المرنيسي بخصوصيته وبانفتاحه على المستجدات الحديثة في مجال العلوم الانسانية في معالجة النصوص ليقوم على أحداث قطيعة ابستمولوجية مع خطاب السعداوي ولعل هذا هو ما دفعنا الى قراءة خطاب السعداوي. وما نقصده بالقطيعة الابستمولوجية هنا أن خطاب المرنيسي لا يلغي خطاب السعداوي ولا يسعى الى أن يحل محله، إنه خطاب مغاير في جهة في موضوعه ، وبطريقة معالجته والأدوات المعرفية والذهنية التي يعتمدها من جهة ثانية. بقي أن أقول أن الخطاب النسوي المقروء هذا، هو خطاب يمتد على طول مسافة زمنية تمتد من أواسط عقد السبعينات حتى أواسط عقد التسعينات لذا فهو معاصر بكل معنى الكلمة وحاضر بين ظهرانينا بكل ثقله الايديولوجي والعلموي والمعرفي...الخ.

في كتابه الموسوم بـ «إرادة المعرفة» والذي يشكل الجزء الأول في تاريخ الجنسانية الذي لم يكتمل أبدا بسبب من وفاة فوكو، يلمح فوكو ذلك التفاوت الهائل والمفاجيء بين حقلين معرفيين متميزين وذلك على طول فترة تاريخية طويلة، بين ما يسميها بيولوجيا التناسل والتي تطورت باستمرار وفقا لمعيارية علمية عامة ودقيقة وبين طب للجنسانية خاضع لقواعد تكوينية مختلفة جدا، وما يلحظه فوكو أنه لا يقوم أي تبادل حقيقي بين الحقلين ولا أي تركيب بنيوي متبادل. كما لو أن مقاومة أساسية كانت تتصدى لقيام خطاب عقلاني عن حقيقة الجنس. وفوكو يعزي الاختلاف بين الحقلين أي بين بيولوجيا التناسل وبين طب الجنسانية، أن الأول خضع ومنذ البداية لإرادة معرفة شاسعة، كانت ركيزة لتأسيس الخطاب العلمي في الغرب، بينما يخضع طب الجنسانية لإرادة عدم معرفة عنيدة (فوكو ، إرادة المعرفة ، ص ٧٠).

من أواسط السبعينات حيث كتبت السعداوي «المرأة والجنس» «جزءين» وبالأخص جزأه الثاني والذي يحمل عنوانا فرعيا بالغ الدلالة يقول فيه أن «الأنثى هي الأصل» وكذلك (الرجل والجنس - ١٩٧٦) الى أواسط عقد الثمانينات وخطاب السعداوي هو السائد والأكثر شهرة ورواجا وليس هذا فحسب بل أنه يبلغ في صراحته حدا يخدش الحياء التقليدي والذي لا يعترف بمكان آخر للجنس الا غرفة الأبوين وعلى حد تعبير فوكو (إرادة المعرفة ، ص ٢٨) فالسعداوي لا تطالب بتبديل جذري، للعلاقات بين الجنسين، بل إنها تقترح اشكالا في المتعة الجنسية يقرها العلم كما تقول وتقوم على انقلاب جذري في نمط الممارسة الجنسية. من(المرأة والجنس - ١٩٧٤) الى «الرجل والجنس» الى «المرأة والصراع النفسي - ١٩٧٧» نجد أنفسنا أمام خطاب عنيد يهدف الى قول حقيقة الجنس، الحقيقة التي يحجبها مجتمع تقليدي شيمته الكذب والنفاق كما تقول وخاصة في مجال حقيقة الجنس. لا بل إنها وفي إطار سعيها لقول حقيقة الجنس تشكل لنا ما يسميه فوكو بـ «أرشيف

* كاتب من سوريا

الملذات الجنسية» وبخاصة في كتابها الموسوم بـ «المرأة والصراع النفسي» والذي تنقل لنا فيه الاعترافات الجنسية لعدد كبير من النساء الشابات المصابات بالمرض النفسي والذي هو بمثابة نتيجة لنمو جسدي ونفسي غير سوي.

وفي رأيي أن السعداوي تستعير بواعث التعبير عن تجربتها من التراث الكنسي المسيحي الذي تهاجمه السعداوي. فهذا التراث من وجهة نظر فوكو - ويقصد بذلك التراث المسيحي - طور شكلا طقوسيا يهدف الى قول حقيقة الجنس هذا الطقس هو طقس الاعتراف والذي شكل وكما أسلفنا أرشيفا كبيرا للملذات الجنسية وطقس الاعتراف هو الشكل الوحيد الذي طورته المسيحية الغربية بهدف قول حقيقة الجنس وإرساء القواعد لما يسميه فوكو بـ «علم الجنس».

يشي خطاب السعداوي بالسعي الحثيث الى تشكيل علم للجنس يهدف الى تحرير المرأة والرجل من هيمنة قرون من التقاليد والاضطهاد والتشويه والتجاهل لحقيقة الجنس. وفي إطار سعيها لقول حقيقة الجنس تربط السعداوي بين بيولوجيا التناسل وطب الجنسانية إنها لا تمل من الاستشهاد بالبيولوجيا. لتؤكد على أن الأنثى هي الأصل. في عالم النبات حيث تستمر المدقة (العضو الأنثوي) في الحياة خلافا للسداة (العضو الذكر)، الى عالم الحيوان حيث تحمي الدجاجة فراخها الى عالم الانسان حيث يبدأ الجنين نموه في الأصل كأنثى.

إن نوال السعداوي تجد في البيولوجيا ملاذها لتؤكد على القدرة اللامحدودة عند الأنثى على الاخصاب، وكذلك ميزة الانجاب التي تزود الأنثى بقدرة لامحدودة أو لانهائية على أن المرأة بيولوجيا أرقى جنسيا وأكثر قدرة على الاثارة والمتعة من الذكر. بل انها تندفع باستمرار الى حقل طب الجنسانية، الحقل الذي يهدف الى معرفة علمية لحقيقة الجنس، معرفة ظلت محكومة بإرادة عدم معرفة عنيدة. وباندفاعها تدفع القارىء الى متاهات طبية تتعلق بحقيقة الأنثى الجنسية وذلك في إطار سعيها الى التأكيد على أن الأنثى هي الأصل.

والسعداوي تذهب الى أكثر من ذلك فهي تستنجد بالتاريخ لتأكيد صحة فرضياتها العلموية، تاريخ الأقوام البدائية حيث كانت الأمومة موضع اعتزاز وقداسة ومكانة متميزة للمرأة وتاريخ مصر الفرعونية حيث لم تعرف المرأة المصرية الحجاب وكانت تختلط بالرجال. والسعداوي هنا تستند في قراءتها الى الفرضيات الانسانية (الانثربولوجية) والتي جاءت من اجتهادات «إناسيو المقاعد الوثيرة» والتي تم تجاوزها منذ زمان بعيد. إن السعداوي التي يحركها ميل أكيد لقول حقيقة الجنس عن طريق بيولوجيا التناسل، تفاجئنا الى حد الذهول عندما تصر على أن الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق على مستوى الثقافة، لنقل على مستوى ثقافة ذكورية وجدت امتدادها على طول تاريخ حضاري طويل قام على نكران الغرائز، لنقل مع السعداوي نكران الجنس والذي رسب في النفوس احساسا بالذنب والنقص، وانطلاقا من أن تاريخ الحضارة هو تاريخ الدين، عندها ستجد السعداوي نفسها وجها لوجه مع الحقل المسيج بالألغام وعلى حد تعبير محمد أركون. إنها تشتكي مرارا من وعورة الطريق ومن الأرض المليئة بالألغام وعلى حد تعبيرها، المليئة بالمقدس والخزعبلات (هكذا تربط السعداوي بين المقدس والخزعبلات وهو ربط يشي بغيابها عن انجازات هامة في هذا المجال)، ولكنها - وهي الجريئة دائما - تحاول أن تقترب من دائرة المقدس اليهودي - المسيحي وذلك عبر مجموعة من الأسئلة التقليدية والمحكومة بهاجس العقل التعليلي مثل : لماذا سمع آدم كلام حواء؟ ولماذا سمعت حواء كلام ابليس؟ نعم، إن السعداوي تطرح السؤال الذي اعتبره فوكو أساسا لمشروعه في قراءة الجنسانية (من وجهة نظر فوكو أن الجنس مرتبط أشد الارتباط بالجنسانية) والسؤال هو لماذا ربط الناس طويلا بين الجنس والخطيئة. إن السعداوي تطرح السؤال بالشكل التالي لماذا نظر الى الجنس على أنه إثم. واذا كان الجواب ذا مرجعية ثقافية. فإن السعداوي ومن وجهة نظري لا تفلح في قراءة المرجعية الثقافية بالرغم من إصرارها على أن قضية المرأة في النهاية قضية سياسية ؟ ومن هنا أهمية عمل المرنيسي؟

٢ - قراءة في خطاب فاطمة المرنيسي الحريمي والقدسي والسياسي

في رأيي أن خطاب السعداوي هو خطاب لا تاريخي، إنه يبحث عما يبرره في حقل البيولوجيا وطب الجنسانية وهو بذلك يمارس هروبا الى الامام عندما يتجاهل الارث التراثي الكبير ليبحث عن الحل في مكان آخر. من هنا تأكيدنا على أن خطاب المرنيسي يمثل قطيعة ابستمولوجية مع خطاب السعداوي. إن الموضوع واحد عند الاثنتين، فالمرنيسي والسعداوي هاجسهما الوحيد هو تحرير المرأة. لكن ما يميز المرنيسي هو تأويلها للمقروء التراثي، التأويل الذي يجعله معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا في آن. وهي تتقدم في هذا المجال الوعر خطوات كبيرة إن لم نقل مفاوز، وهي بذلك تدير ظهرها لـ «بيولوجيا التناسل» التي تعيرها السعداوي اهتماما كبيرا. المرنيسي على وعي تام بأن الجنس في حالة تبعية تاريخية للجنسانية (الجنسانية في مصطلح فوكو هي الصياغة العلموية للجنس وما يكتنفها من جاهزيات المعرفة والسلطة) ولذلك فهي تتجه مباشرة الى حقل السلطة / المعرفة علها تقرأ ما لم يقرأ بعد وهذا ما تفعله. وفي تعاملها مع النص التراثي كشبكة من علاقات معرفية وسلطوية بأن تقوم بإخضاع النص التراثي لعملية تشريحية دقيقة وعميقة تحوله بالفعل الى موضوع للذات، الى مادة للقراءة. انها تستخلص معنى النص من ذات النص نفسه أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه وهي توظف في هذا المجال دون أن تصرح بتلك المكتسبات المنهجية التي وفرتها الثورة في مجال العلوم الانسانية فهي تمزج المعالجة البنيوية والتحليل التاريخي للنص التراثي. دون أن تغفل عما يسميه الجابري بالطرح الايديولوجي والذي بدونه يظل التحليل التاريخي ناقصا وصوريا مجردا. إذ أن الكشف عن المضمون الايديولوجي لفكر ما هو الوسيلة الوحيدة لجعله فعلا معاصرا لنفسه مرتبطا بعالمه (الجابري، نحن والتراث ص ٢٤).

مع بداية عقد الثمانينات من هذا القرن، صدرت الترجمة العربية

عن دار الحداثة في بيروت لكتابها الموسوم بـ«السلوك الجنسي في مجتمع رأسمالي تبعي» في هـذا الكتاب كـانت المرنيسي مشغولـة تماما بـالدور التخريبـي الذي يلعبه النظـام الرأسمالي في الأطراف لنقـل في مجتمعات رأسمالية تابعة كحالة المغرب العـربي. كان الكتاب وبمقدار ما يبحث في قضية المرأة واستغلالها في الأطراف الا أنه كان بمثـابة بيان عن التخلف التاريخي والانحطاط لبورجوازيات الأطـراف والذي هو بمثابة نتيجة. وكان هذا يعني أيضـا الاندفاع الى حقل الأدبيات الثوريـة والدفاع عن تحرر مجرد للمـرأة. وسرعـان مـا اكتشفـت المرنيسي أن وضـع المرأة العربية مشدود الى ربقة السلف التراثـي وأنها مربوطة في عجلة المقدس. وكان الأمـر يقتضي البحث لسنين عـديدة في حقـل مسيج بـالألغام كما صرحت بذلك ويقتضي الصبر والاعـداد المنهجي وقبلت المرنيسي التحدي ومع نهاية عقد الثمانينات صدرت النسخة الأولى من «الحريم السياسي» وتتابعـت الكتب فصـدر في عام ١٩٩٤ كتـابها الموسوم بـــ «السلطات المنسيات: نساء رئيسـات دولة في الاسلام» وكذلـك كتابها «الخوف من الحداثة: الاسلام والديمقراطية – ١٩٩٢)».

في هـذه المقالـة سـوف أقف عنـد كتـابها الموسـوم بـ «الحريـم السياسي» والذي يحمل عنوانا فرعيـا دالا «النبي والنساء» ثم انتقل بعد ذلك جيئة وذهابا في مجموع نتاجـاتها اللاحقة. وقد جاء اختياري لهذا الكتاب لعدة أسباب الأول أنه يسير في الحقـل المسيج من الألغام والثاني كونه يؤسـس لمنهج جديد في التعامل مع التراث وثالثهـا لأن موضوعه يقتضي الحذر والـدقة واستقـلالا للموضــوع عن الـذات لنقل عـن ذات محكومة بهاجس البحث عن الحقيقة في ركام ورفوف الكتب الصفراء.

كـأن عنـوان الكتـاب يشي بـالجمـع بين المتضـادات ، بين الحرام والسياسة ، لنقـل بين المقدس والسياسي، ففي جميع الأدبيـات الاناسية (الانثربولـوجية) نجد أن ما هـو حرام (تابو) بمثـابة إحالة الى مـا هو مقدس. لا بـل أن الكتاب يعلن صراحـة أن إشكالية تحريـر المرأة هي في النهاية إشكـالية سياسية. إذ أن دونيـة المرأة لا تمت الى حقيقة الاسلام كنص بل الى الاسلام السياسي التاريخي والـذي هو عبارة عن تراكمات لمعارف وخبرات إسلامية وغير إسلامية تمتد الى العصر الجاهلي وصولا الى عصرنا الحاضر.

مقدمة الكتاب تفصح عن الأسئلة المنهجية التي توجه مسار البحث والمضمرة في ثنايا الدراسة. فما هو الأثر الذي يجب اقتفاؤه من أجل فهم أفضل للنصوص الـدينية التي يعرفها الجميع، والتـي لم يسبر أغوارها أحد باستثنـاء سلطات هذا المجال: الملا والامـام؟ والى أي مدى يمكن أن نعتسف ونتعسف في تأويل النصـوص المقدسة؟ والى أي مدى نستطيع أن نقـرأ بكل بسـاطـة نصا يلتقـي فيـه السياسي بـالمقـدس فيذوبـان ويختلطـان الى درجة يصعـب معهـا تمييـزهما؟ وأخيرا هل البحـث في المؤلفات الدينية بمجلداتها العديدة الذي يصل الى حد الارباك أمر يسير؟

التساؤلات السابقة التي توجه مسار البحث تفضي من جهة أخرى الى الكيفية التي تتعامل فيها المرنيسي مع النص المقدس.

الثابت البنيوي في خطاب المرنيسي هو أن الاسلام مثل ثورة شاملة بالنسبة للتقاليد الدينية اليهودية – المسيحية وعلاقتها بالمرأة. وأنه مثل ثورة في العلاقـات النسوية (الحريم السيـاسي ص ٩٩)، بل أن المرنيسي وعلى طول صفحـات كتابها الموجـه أصلا الى قـراء فرنسيين لا تمل في الثناء على أخلاق الـرسول صلى الله عليه وسلم وعلى تعـامله الانساني والنادر في التاريخ مع المرأة. إن المرنيسي تقبل التحدي وتسافر في الزمن، ليـس لأن الحج الى مكة فـرض ـ على حـد تعبيرهـا ـ وإنما لأن تحليـل الماضي مـن منظور لا يـراه أسطـورة أو مـلاذا، يصبح أمـرا ضروريـا وحيويا. وفي سفـرها عبر الزمن تقف عنـد محطات هامة عنـد أحاديث معادية للمـرأة رواها بعض صحبة رسول الله ﷺ وعنـد الحجاب حيث تمارس تحليلا لغـويا وتاريخيـا لهذه الظاهرة الـدينية، وعند مصـالـح الرجال وأهوائهم ونزعاتهم التي مسهـا الاسلام عندما طالب بمساواة المرأة بالرجل وكـان هذا يعني مسا بامتيازات الـرجال تجاه النساء كما جسده التنظيم الجديد للارث الذي جـاء به الاسلام فمنطق المصلحة أو لنقل مع الجابـري منطق الغنيمة كان يتطلب من الـرجال أن يعملوا على خنق البعد الاسلامي في المساواة.

لمزيد مـن التوضيح فـإن المرنيسي في بحثها عـن أحاديث معـاوية للنساء تقف عنـد الحديث الذي رواه الصحابي الجليل أبـوبكرة والذي جـاء فيه أن رسـول الله ﷺ قـال «لن يفلـح قوم ولـوا أمـرهم امـرأة» والحديث مـن الأحاديث الصحيحـة التي اعتمـدها البخاري، صـاحب الأرضية العلمية في تسجيل الأحاديث الصحيحة والذي لم يكن ليسجل حديثا قبـل أن يتحقق بدقة من سلسلـة الاسناد وقبل أن يصلي ركعتين والذي يمثـل في نظر المرنيسي منهجـا أين منـه منهج الانثـربولـوجيين المعاصرين؟

تقـول المرنيسي بما أنني امـرأة ملسمة فـلا شيء إذن يمنعني مـن القيـام ببحث مـزدوج : تاريخي ومنهجـي حـول الحديث ومـن رواه ولاسيما حول الظـروف التي استعمل فيهـا لأول مرة . فمـن روى هذا الحديث ؟ وأين ومتى ولمن ، ولماذا؟ (الحريم السياسي، ص ٦٥).

وفي إطار بحثها المزدوج هذا تعتمد المرنيسي منهج البحث من داخل الغاية المنهج الذي أسسه الجابري منذ سنوات في تحليله لأزمة الخطاب العربي المعـاصر والذي يحظى بـاحترام المرنيسي . أقول في هـذا الاطار تقوم المرنيسي بقـراءة صحيح البخـاري وفتح البـاري في شرح صحيح الامام البخاري لابـن حجر العسقلاني وتاريـخ الطبري بهدف التعرف على شخصية راوي الحديث أي الصحابي أبوبكرة ومجموعة أخرى من أهـم الكتـب. وفي إطـار هــذه القـراءة تتسـاءل المرنيسي لماذا استجـر الصحابي أبوبكرة رضي الله عنه ليستدعي ذكـرياته ويبذل جهدا عجيبا كي يتـذكر كلمات كان النبـي ﷺ قد نطقهـا قبلا منذ ٢٥ سنـة خلت؟ والتحليل الأول من وجهة نظر المرنيسي بعد قيامها باستقصاءات عديدة هو أن الصحابي الـذي جلده الخليفة العادل عمر بن الخطـاب على قذفه المغيرة بن شعبـة كان قد تـذكر هـذا الحديث أو حديثـه وعلى حد تعبير المرنيسي (ص ٧١) بعـد موقعـة الجمل، الموقعـة التي أعـدمت فيهـا أم

المؤمنين عائشة سياسيا بعد أن صرع ثلاثة عشر الف رجل من أنصارها في ساحـة المعركة. هكـذا يرتبط المقدس بـالسياسي ويكون شـاهدا على تاريخ نحـن بأمس الحاجة الى إعـادة قراءته على طريقـة المرنيسي ومن جديد.

لا يخفى على القاريء أن خطـابي هذا مضمر بالاعجـاب بما تكتبه المرنيسي بالرغم من أن هذا يمثل تجاوزا للنظرة الموضوعية والأكاديمية الباردة بأنه، لابـد أني أشاركها خوفها المبثوث في ثنـايا كتابها الموسوم بـ«الخوف مـن الحداثة» فالعنـاوين الرئيسية لفصـوله تثير حالـة من الرعب، إنـه الخوف من المجهول بالـرغم من نبرة التفاؤل التـي تقع في متن أعمالها، الخوف من الغرب حيث تغـرب الشمس هناك ويجن الليل ويمتلىء جنا ورعبـا، والخوف من الحاكم والامـام ومن حـرية التفكير والحرية والماضي والحاضر، فمـن بين عشرة فصول تشكل متـن الكتاب نجد سبعة منها تبدأ عنوانها بالخوف. أعود للقول إن اعجابي بما تكتبه المرنيسي متنوع وعديد، إلا أنه يمكن اختصاره بالقول إنه يتمحور حول تلك الإرادة من المعرفة التي تحكـم أعمالها في البحث عن الحقيقة لنقل في البحث عن تاريخ آخر، عن تاريخ منسي ومقفل عليه بالرتاج، وفي البحث في المناطق الموحلة والهامشية والذي يشكـل الآن منهجا حديثا في خطاب العلوم الانسانية يندرج في إطار ما يصطلح تسميته باللامفكر فيه.

إن البحـث في اللامفكـر فيه، هـو بحث في تـاريخ لما يـزل مموهـا ومحجوبا في آن، وهو بحـث من شأنه أن يكشف لنا كيـف يمكن اغتيال التاريخ على يد مؤرخين لاحقين ومـؤدلجين وتسكنهم هواجس الخوف من النسـوية، ويستعيرون بأن بـواعث التعبير عـن عدائهم للمـرأة من مكبوتات جـاهلية ظلت محايثة لـلاسلام الروحي ووجـدت طريقها الى الاسلام السيـاسي وأين هـم بالقيـاس مع المؤرخين الأوائل كـالطبري وغيره والذين كانوا يعتبرون كتابة التـاريخ بمثابة مهمة دينية وعلى حد تعبير المرنيسي. تقول المرنيسي في صـدر بحثها عن التـاريخ الآخـر، عن تاريـخ سلطانات منسيـات مارسـن السياسة وتجاوزن عتبـة الحريم وكسرن الحلقة المفـرغة التي تربـط بين الجنس والسياسة تقـول: لفهم تاريخ النسـاء في الاسلام، على الأخص في الاسلام، فإنـه محكوم عليه كتاريخ الفلاحين أو الفقراء بألا يعبر عنه مطلقا في الخطاب الرسمي، لقد آن الأوان للبدء في عمـل تاريـخ للمسلمين بالـذهاب الى مـا وراء إسلام الامام/ الخليفـة/ رئيس الجمهوريـة، تاريـخ القصر وعلمائه وبتجاوز إسلام الأسياد، وبـالدخول - من أجـل هذا العمل - الى مناطـق موحلة وقاتمة مـن الهامشية والاستثنائيـة، أي تاريخ التـوترات الدينـامية، تاريـخ النظام المتعـارض، تاريخ الـرفض والمقاومـة تلك هـي القراءة التـاريخية الـوحيدة الجديـرة بأن تعطـي المسلـم من جـديد عظمتـه الانسانية، بإظهاره لنا، ليس كمطيع آلي وإنما ككائن مسؤول، قادر على رفض الطاعـة عندما يؤمـر بأن يشوه نفسه، وأن يتخلى عـن أهليته في التفكير بحياته» (السلطانات المنسيات ص ١٤٣).

إن فعل القراءة هذا التي تقترحه المرنيسي وتمارسه، ليس محايدا، إنـه رد فعل واع على عمليـة التجهيل المستمـرة مـن جهة وعلى الجهـل بالماضي من جهة ثانية والذي يستخدم باستمرار كسلاح ضد «نا» حيث الـ «نا» هـذه تعود ليـس على النسـوة فحسب بـل على الجميع ممـن يشعرون أنهم خارج التـاريخ الرسمي وضحية لـه في وقت واحد. وفي إطار فعل القراءة هـذا لا تنسى المرنيسي أن تؤكد على حقيقتين الأولى أن قـراءتها للتاريـخ الهامشي هذا إن جـاز التعبير تتجاوز كـونها باحثـة وأستاذة جامعيـة بل تصدر في آن عن التـزامها كامرأة مسلمـة ملتزمة (ص١٣). والثـانية انها في بحثهـا في التـاريخ تقـوم بـالتمييز مـا بين الاسـلام الـروحي والاسـلام السيـاسي التـاريخي وهـذا ما تـؤكـده باستمـرار وعلى طول مسيرتها الفكـرية تقـول المرنيسي «تحاشيا لكـل سوء فهم وكـل تشويش، فأنه مـن الطبيعي، في كل مرة أتكلـم فيها عن الاسـلام دون أي وصف في هـذا الكتـاب، فـإني أقصد فيـه الاسـلام السيـاسي، الاسـلام كممارسـة للسلطـة وأعمال الـرجـال المدفـوعين بمصالحهم والمشبعين بالأهواء، وهو ما يختلف عن الاسلام - الرسالة، الرسالة الالهيـة، الاسلام المثالي المدون في القرآن الكريم. وعنـدما أتكلم عن هذا الأخير فإنني أعبر عنه بالاسـلام كرسالة، أو الاسلام الروحي» (ص ١٨). الحقيقتـان الأولى والثانيـة تشيان بـالحضور الكبير لتيـار سلفي يـرى في التاريـخ الرسمـي على أنه التـاريخ وأن كـل محاولة في البحث عما أسمته المرنيسي بالتاريـخ الهامشي تتضمن محاولة للنيل من الاسلام.

بين الجنس والسياسـة لغز لا تدعي المرنيسي أنها قـادرة على حل لغز هذا المشهـد المزدوج، ولا المعالجة بالتفصيل للالتبـاس الذي يخيم على الحقوق السياسية للنساء المسلمات (ص١٣). وفي المقابل فهي تؤكد أنها في بحثها في كتـابها هذا - عن السلطـانات المنسيات وعـن الحقوق السياسيـة للنساء، لا يكمن هـدفها في وصـف الجدات العظيمات بدون أخطاء، المتمتعات بكل المزايا وبخاصة منهن اللواتي لا يمكن مجاراتهن في ألاعيـب السلطة، سـواء أكان ذلـك بعامـل السياسـة أو الحب». إن المرنيسي سرعان ما تخيب أمل النساء البـاحثات اللاتي أضناهن البحث عن مرحلة الأمـومة وعن سيادة المرأة في بدء فجر الانسـانية، واللواتي كن ضحية لنزعـة أيديولوجية تساوت وتحكمت في رقـاب علم الاناسة (الانثربولوجيا) وكذلك في حقـل الاركيولوجيا (علم الاثار). فالمرنيسي التي تحكمهـا إرادة معرفة في البحـث عن الحقيقـة، أو لنقل عن تـاريخ حقيقي حكمت فيه النسـاء المسلمات، لا تمنعها - أي هذه الإرادة - من رؤية الوجه الآخر- وهذا هو نتاج إرادة المعرفة - الوجه الذي يؤكد على أنه في كل مرة حصلت فيها النسـاء على السلطة مارسن الفظائع التي لم يأت بها الرجال على مثلها ومارسن الاغتيال السياسي (ص ٧٦).

هل يعنـي هنا أن قراءة المرنيسي هذه تمثـل خيانة لطمـوح نسوي يريـد أن يجعل مـن الفترة التي حكمت فيهـا النساء فترة مـزدهرة كما تصف لنا الأسطوريات القديمة التـي تتحدث عن عهود مزدهرة حكمت فيها النساء والجواب: لا.. تقول المرنيسي: وسواء أكانت الملكات اللواتي ندرسهن الآن ذوات شخصيـات مبتذلة، طموحة، أو مـاكرة أو ارتكبن أعمالا خرقاء، فإن ذلك لا ينبغي أن يزعجنا، فواقع المحاولة بأن نجعل

من التفاهـة أو النواقص ورقة رابحـة، وتحدي المصير والترتيبات التي تسنده ، هو الـذي يشكل عظمة الكائنات البشرية ،فـالعادي والانساني هما اللذان يتحركـان عندما تراقـب حياة هؤلاء الملكات ، كـذلك الأمر في تأمل حياتنا. لقد كان هؤلاء الملكـات قتاليات دائما، ولكنهن نادرا ما كان الانتصار حليفا لهن» (السلطانات ، ص ١٤٧).

إن عمل المرنيسي وعلى طول السـاحة الفكرية لها ، يفيـض بهاجس الأسئلة المضمـرة أحيانا والصريحة في أحيـان كثيرة ومن هـذه الأسئلة التي تشكل غيضا من فيض والتي تطال الماضي والحاضر.

– من أين يأتي هذا النزاع بين النسوية والسياسة؟

– اذا كان الاسلام الـروحي كما جاء في القرآن الكـريم وعلى لسان رسول الله ﷺ قـد ساوى بين المؤمنين والمؤمنات فكيف تمكـن الاسلام السياسي التاريخي من تجاوز هذا العمل بالمكبوت التاريخي؟

– لماذا نجـد أنفسنا حـاليا إزاء ذاكـرة اسلاميـة مبغضة للنســاء وبنمط واحد؟

– هـل القرار السيـاسي كان ولا يـزال امتيازا ذكـوريا على مـدى خمسة عشر قرنا؟

– هل يمثل اخفـاء تاريخ النسوة اللـواتي تولين السلطة في الماضي مظهرا من مظاهر الاغتيال التاريخي؟

– كيف ترتبـت الأمور لأخذ السلطة في دول تعرف السيـاسة فيها على مستوى المبادىء بأنها محصورة بالذكورة؟

– وأخيرا – كيف نجحـت نساء الأزمنـة القديمـة من المسلمات في الـوصول الى السلطـة واللواتي يفترض أنهن أقـل تأهيـلا منا والقـول للمرنيسي في حين فشلنا نحـن العصريات بشكل مثير للشفقة..؟ ومـا هو سر الملكات اللواتي حكمـن، وكيف نجحن في الوصـول الى السلطة دون خوف من الـرجال، وما يتضمنه هـذا الوصول من تجاوز للعتبـة التي تفصل عالم الحريم عن عالم السياسة الذكوري؟

في قراءتها للتاريخ المنسي تتوقـف عند عصر الجواري أو ما تسميه بثورة الحريم، والتي كانت عميقة ومستمرة لأنها عزفت على وتر الحب وما تسميـه بالفن الشبقي الـذي أتقنته مدارس بغـداد في ذلك العصر. الحب الذي أصبح جسرا للمـرور الى السياسة كما هي حالة حبـابة مع الخليفة الأموي التاسع يزيد والذي مات كمدا على معشوقته التي قتلتها حبة مـن الرمـان، وكما هي حـال المهدي العبـاسي مع الخيـزران التي صالـت وجالت في عـالم السياسة. إن المرنيسي تقـرأ حالة السلطـانات الخمس عشرة اللـواتي حكمن البـلاد ومارسن السيـاسة، سلطـانات المماليك (رضية وشجرة الدر) والملكات المنغوليات (الخواتين) وملكات الجزر والملكـات العربيـات في اليمن وملكـات سبأ الصغيرات وسيـدة القاهرة المدعـوة بـ«ست الملك» وفي قراءتها ولنقل في تـأويلها للمقروء والذي يمثل سفـرا في الزمان، تعثر على التاريـخ المنسي المضحى به على مذبـح التاريـخ الرسمـي والذي ينـوس بين حدي الاغتيـال السياسي والاغتيال التاريخي ومن هنا تكمن أهمية قراءتها لأكثر من مرة.

الخوف من الحداثة

إن المرنيسي المتفائلة جدا بإمكـانية نهضة العالم العربي وتجاوزه لكبواتـه، يحدوها حدسهـا كامرأة بالتفـاؤل. حدسها المفـرط إن جاز التعبير والذي قلما أخطـأ وعلى حد تعبيرها والـذي يدفعهـا لأن تكون عرافة هذا الزمان . كانت زرقـاء اليمامة قد تنبأت بعقلها وليس بعينيها المكحلتين بالاثمـد كما تقول الروايـات أن العدو على الأبواب. وهـا هي المرنيسي تدفع بتفاؤلها الى أقصـاه والذي هو ناتج تحليل لـواقع عربي مهزوم وهـذا لا يعني أنها لا ترى العـدو، فبصيرتها ثاقبة ومفـرطة في ثقتها تقول المرنيسي «سينطلق العالم العـربي . هذه ليست نبوءة ، إنها حدس امـرأة . والله – العليم بكل شيء – يعلـم بأنها نادرا مـا تخطيء» (الخوف من الحداثـة ، ص ١٨٩) أعود للقـول أن المرنيسي المفرطـة في تفـاؤلها لا تنسى أن تحدثنـا عن الخوف هـذه المرة ، بالأحـرى وكما تقول عن المخاوف وعن كل أنواع الخوف. عن أشكاله المتدفقة في جميع أنحاء العـالم والتي تملأ ظهر البسيطـة رعبا ودمـا، عن عنف الـداخل وعنف الخارج، عـن ذلك الخوف القـادم من الشرق أو مـن الغرب على السواء عن خوف يتضاعف بفعل المرايـا المتعاكسة حتى اللانهاية ، عن مخاوف فرديـة وقد تدفع الى هـاوية اليأس والانتحـار وعن مخاوف جماعية تجد تعبيرها في فقـدان الأمن وضياع الهوية واستمـرار حالة الجوع والتـدهور العـام كما يشهده العـالم الآن. إن العنوان الـرئيسي لكتابها الجديـد هو الخوف مـن الحداثة ، لابد أن العنـاوين الـرئيسية لفصوله تثير حالة من الـرعب كما أسلفنا إنه الخوف العام. الخوف من الغرب الغـريب حيث تغـرب الشمس هناك ويجن الليـل ويمتليء رعبا. والخوف من الحاكـم والامام والخوف مـن الديمقراطيـة ومن حـرية التفكير والخوف مـن الحريـة ومـن الماضي والحاضر، فمـن بين عشرة فصول تشكل متن الكتاب نجد سبعة منها تبدأ عنوانها بالخوف، وهذا يعني أننا أمام حالة من الخوف الهيستيري التي يعيشها العالم العربي. والمرنيسي التي تؤكد على حالة الخوف هذه والتي تجعل منها حالة عامة لا يفوتها أن تستشهـد بـأقوال مفكرين عرب يـؤازرونها في هذا المجال. إنها تأتي بـأقوال المفكـر التونسي هشـام جعيط والـذي يقول بـأسى وبحزن بـالغين «أشعر بـأنني ذليـل لانتمائي الى دولة بـلا أفق وبـلا طموح، دولة متسلطـة حين لا تكون استبدادية، حيث لا يـوجد لا علم، ولا عقل، ولا جمال للحياة، ولا ثقافة حقيقية. هذه الدولة تقمعني . وفي مجتمع الاقليم الريفي أختنق . وإني كمثقف أعيش حالة عصاب نفسي. وأن مـن الانسانيـة والشرعية أن أسقـط ضيقـي على مجتمعي. لكـن الاحتجاجات الشعبية مـوجودة هنا لتشهد بأن ذلك الضيـق ليس من صنع المثقف» الخوف من الحداثة ص ٦٣.

عن مـاذا تنشأ حالة الخوف هـذه. إن المرنيسي تقودنا الى الاجـابة عندما تروي لنا حكاية من «ألف ليلة وليلة». عن تلك الليلة التي قلق فيها الخليفـة العباسي هـارون الرشيـد وأصـابه الأرق فطلـب من وزيـره البرمكي أن يصحبه وحـامل السيف مسرور برحلـة في نهر دجلة. وبعد

أن يتنكر الثلاثة بثيابهم التنكرية، يطلب الخليفة المتنكر من البحار أن يأخذهم في جولة مقابل مبلغ كبير من المال. لكن هذا الأخير يرفض العرض لأن هناك أمرا يمنع السير في النهر في هذا الوقت لأن قارب الخليفة الرشيد قادم في عرض دجلة وأمام دهشة الخليفة الرشيد يشير البحار بإصبعه الى القارب الجميل الذي يقل الخليفة وجواريه وعبيده ممن يرتدون الحرير الأحمر. وفجأة يجد الرشيد نفسه وجها لوجه مع نفسه وعندها يتملكه خوف غريب من رؤية الذات على حقيقتها. إن المرنيسي ترى المجتمع العربي على حقيقته ، عاريا بلا رتوش. وقد سبق للسعداوي أن نبهت أن المجتمع العربي لا يريد أن يرى حقيقته ولا يريد أن يواجهها أو بالأحرى كيف له أن يواجه حقيقته المخفية عنه منذ زمن بعيد، أو لنقل حقيقته التي يجهلها منذ زمن بعيد.

إن السؤال المحايث لعمل المرنيسي هذا هو لماذا يخاف العرب من الحداثة، هو بمثابة إحالة من وجهة نظرنا الى التساؤل هل يخاف الاسلام الحداثة؟ والذي تتفرع عنه أسئلة عديدة أهمها ما موقف الاسلام من قضية المرأة . وهل يخاف الاسلام من الديمقراطية أو يقف بالتضاد معها. هذه الأسئلة تتزاحم الآن في أجهزة الاعلام الغربي وعلى يد إعلاميين مفعمين عن بكرة أبيهم بالاستشراق ويبحثون عن اسلام جامد وقروسطي يرضي أحكامهم الجاهزة ونظراتهم القبلية للاسلام. على صعيد السؤال الأول الذي يتعلق بموقف الاسلام من المرأة فقد سبق ولاحظنا قدرة المرنيسي على كسر الأقفال السلفية وفتحها أما على صعيد السؤال الثاني هل يخاف الاسلام من الديمقراطية ، فالمرنيسي ترى أن التحليل العقلاني للاسلام كرسالة يجعله من الصعب أن يكون في خدمة الطغاة (الخوف من الحداثة، ص ٣٤) وهنا تنتقد المرنيسي بشدة رؤية الغرب التي تقدم الاسلام حاليا على أن معقل الاستبداد والتزمت وحيث لا مكان للعقل فيه، وتنتقد بأن أجهزة الاعلام الغربية التي تتجاهل التيار الانفتاحي داخل الاسلام وتشير هي الى الجابري كمثال. وتصر في تعاملها – أي أجهزة الاعلام – على القادة الاسلاميين الذين يحتلون المقام الأول على الشاشات الأوروبية وذلك لأنهم كما تقول المرنيسي أكثر مطابقة للقوالب الجاهزة للاسلام المتزمت.

إن التزمت والخوف من الحداثة هما بمثابة نتيجة لواقع تاريخي معاصر. وأن الأصولية التي يجري تضخيمها في الغرب وفي أجهزة الاعلام التابعة والتي تعطي انطباعا قويا للحالة التي يرتبط فيها العنف بالقداسة هي الأخرى ضحية. صحيح أن المرنيسي تجنح في تحليلها لهذه الظاهرة باتجاه الخطاب الأيديولوجي السائد الذي يربط الأصولية بالنفط والبترودولار ، إلا أن هذا لا يمنع المرنيسي من رؤية الحقيقة والقلق الحضاري على وجه الشباب المسلم المتردي الى هاوية الخوف واليأس والذي يجد ملاذه في المقاومة والتحدي في الاسلام كرأسمال رمزي يجذر المقاومة ولا يدفع الى الاستسلام . تقول المرنيسي في خطاب شاعري: «إذا ركزنا آلة التصوير على عنف الأصولي – كما تفعل أجهزة الاعلام الغربية – فالاستراتيجية تقضي بقتله. وبالمقابل إذا ركزناها على ضيقه. على خوفه من أن يكون منسيا في ذلك الاحتفاء الكبير للمعرفة ، الذي هو أحد الوعود الأكثر جاذبية لها، إذن فالحل يكون بالسماح له بالمشاركة. من هنا تأتي أهمية العودة الى الكعبة الشريفة في العام الثامن، عندما لم يكن الاسلام سوى أمل بالسلام ، كي يتشبث برسالته وبأرضية كفاحه» الخوف من الحداثة ص ١١٧ إن التساؤل الذي يستشف من عمل المرنيسي هذا، هو هل ثمة إمكانية لنزع معطف القداسة عن العنف. والجواب نعم ، فالتحليل العقلاني للاسلام لا يضيف القداسة على العنف. والمرء الذي يعرف ، أي يشارك من موقع متكافيء في مهرجان المعرفة الانسانية– لا يستطيع أن يكون عنيفا وفظا، خاصة وأن الاسلام هو دين الرحمة. إذن فالعنف هو بمثابة نتيجة لعملية إبعاد للآخر، ونتيجة لطغيان واستبداد يمارسه الداخل والخارج معا. هكذا تعيد المرنيسي الكرة باتجاه صناع القرار هناك ، لنقل – وعلى حد تعبيرها – باتجاه «مومس سان فرانسيسكو» وتشير الى ميثاق الامم المتحدة الأكثر عدوانية مما يمكن تخيله (ص ٨٤) والذي هو بمثابة واجهة تبرر عنف الآخر علينا نحن العرب.

أعود في النهاية الى التساؤل عن سر التفاؤل الذي يدفع بالمرنيسي الى التبشير بإمكانية النهضة خاصة وأننا في زمن تحجب فيه كل أشكال المقاومة إذ أن تحجيب المرأة هو تحجيب للمقاومة على حد تعبيرها. المرنيسي تعزو هذا التفاؤل الى إرادة التغيير التي تتملك الشعب العربي وعلى رأسهم الأصوليون على حد تعبيرها. إنها الهجرة الجماعية باتجاه حاضر آخر. وها هي قوى الاحتجاج الراديكالية تأخذ مواقعها والمرنيسي هنا تشير الى المواقع الجديدة التي دخلتها المرأة ، المواقع الممنوعة لاسيما الجامعات العربية حيث تصنع المعرفة هنا. وهذا ما يجهله الغرب المقيد بفكرة المرأة المحجبة. فالنساء لم يعدن مزروبات في الحريم ولسن بصامتات كما عودنا هذا الخطاب الاعلامي المشدود الى ربقة الأحكام القبلية والجاهزة.

المراجع :

١ – محمد عابد الجابري ، نحن والتراث (بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٠).
٢ – ميشيل فوكو، إرادة المعرفة ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح (بيروت، مركز الانماء القومي ١٩٩٠).
٣ – نوال السعداوي:
أ – الرجل والجنس (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٦).
ب – الأنثى هي الأصل (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٦)
جـ – المرأة والجنس (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٤).
د – المرأة والصراع النفسي (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٧٧).
٤ – فاطمة المرنيسي :
أ – الحريم السياسي (دمشق ، دار الحصاد، ١٩٩٣) ترجمة عبدالهادي عباس.
ب – السلطانات المنسيات (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٤) ترجمة عبدالهادي عباس وجميل معلى.
جـ – الخوف من الحداثة (دمشق ، دار الباحث ، ١٩٩٤) ترجمة محمد دبيات.

* * *



بين بلاغة الصورة وسردها

قصيدة النثر الراهنة وصنع الرؤية الجمالية

عبدالله السمطي *

اتضاح الرؤية الجمالية للشاعر وجلاؤها من سنن الوعي الشعري الحداثي الذي يشاقق في جوهره جمود الوظيفة المضمونية المؤدلجة وينفر من سطوة الواقع الثابت. إن هذه الرؤية تتمثل في معايشة الشاعر حيوية عالمه الجمالي الذي لا يقف عند حد، إنه يتغير دائما، ويشهد استقصاءات موغلة في تجريبها وابتكاراتها. وهنا لن ينظر الشاعر الى تناقض ما، أو الى أن توصف نصوصه بالتناقض لأن هذا كله من قبيل تكامل العالم الشعري عنده، ذلك لأن الوجود نفسه مبني في مغزاه البعيد على التكامل. وما صوره المتناقضة ، وثنائياته المتاضدة سوى لعب أولي - داخل النص - بالمستويات الأولى للادراك البشري. والشاعر حين يقيم نصه إنما يبدأ بهذه المستويات ليتجاوزها الى مستويات أخرى، ذات أبعاد ايحائية دالة.

إن هذه الرؤية الجمالية تتحدد وفقا لموقف الشاعر من العالم ووفقا لمذهبه الأدبي الذي يتأثث بشكل تدريجي، تبعا للخبرة التشكيلية والأسلوبية التي تنضوي تحت فضاء متغير ، يجسد فيه الشاعر وجوده التقني ويعكس عبره أجلى ما تمثله من نماذج ، وما ولده من معان، وما استنبطه من دلالات.

لقد كانت شعرية رواد القصيدة الجديدة تتسم بالثراء والتنوع في محتوياتها الدلالية، كما تتصف بجلاء الرؤية الجمالية وتباين سياقاتها بين شاعر وآخر، إذ إن مسار هذه الشعرية لم يمض وفق أنهاج كلية، خاصة حين تحددت ملامحها وتعددت منذ الستينات ، بل وفق الطرح المائز لكل شاعر على حدة على الرغم من شيوع حالات معجمية وصورية متقاربة ، وذيوع مباديء جمالية مشتركة بين كل منهم.

إن الوعي التمثيلي قد أعطى بداهة الحركة الشعرية لدى الرواد وصيرورتها ، إذ أن نموذج الكتابة/التشكيل كان يفرض مأثره من خلال استحواذ مفاهيم الصورة الشعرية ببلاغتها المؤثثة على سياقات النصوص. الابتداع في جدة التركيب المجازي، جدة العلاقات المعجمية تمثل التراث من الوجهة التناصية، تقمص النبوءة ، افتراض التوصيل الرسالي للخطاب الشعري وغيرها من البداهات التشكيلية. ووجدنا هذا الوعي التمثيلي متكررا لدى طائفة من الشعراء الرواد كما عند أدونيس وعبدالصبور والسياب وخليل حاوي والبياتي - على سبيل المثال - ومن هنا تم نوع من صنع السياق الجمالي المتكامل شعريا ونقديا، والذي قوبل من جانب آخر بسياق تلق أسهم في ذيوع هذا السياق الجمالي وانتشاره.

وفي قصيدة النثر لم تحظ التجربة بوعيها القرائي الذي يمكنها من فرض ذائقتها وأن تصنع سياقاتها التوصيلية. ربما لأن انبثاقها الجمالي، في وعده الارهاصي الأولي، يتقارب بشكل أو بآخر مع النثر الفني الذي قدمه كتاب جديرون بالتأمل مطالع القرن العشرين وأواسطه أمثال أمين الريحاني وجبران والمنفلوطي والرافعي ثم ما قدمه حسين عفيف في «أوراق الورد» و «الغسق» كذلك تماسها الشكلي مع قصيدة التفعيلة وخروجها من فضاءاتها خاصة مع تجارب مجلة «شعر» وما تلاها من كتابات عند شعراء أصبحوا الآن روادا كلاسيكيين لهذا الشكل الذي تبلور على يديهم جماليا وتقنيا أمثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال وغيرهم.

★ ناقد من مصر.

بيد أن ذلك لم يمنع هذه القصيدة التي تسير على حد فاصل ما بين الشعر والنثر الفني من أن تستلهم معطيات كلا منهما في الصورة والمشهد واللقطات السردية ، فينجم عنها مزيج تشعيري مدهش في النماذج الثرية فحسب التي يقدمها شعراء يتمايزون في اتجاهاتهم التقنية داخل سياق قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر ليست مجرد شكل مقولب ثابت، أو وصفة جمالية يمارسها هذا الشاعر أو ذاك ، كما أنها ليست بمثابة امتياز يلصق على النص ليمنحه حداثته أو جدته، كما أنها ليست بديلا عن أشكال أخرى إنه حالة إبداعية خاصة تتعدد فيها أنظمة الوعي التصويري، وتتكثف وتتوسع نطاقاتها.

قصيدة النثر منظومة جمالية لا يتمكن من ممارستها سوى القادرين لغويا وتخييليا. هي ليست ملاذا للهاربين من تبعات اللغة والنحو والعروض والايقاع كما يظن البعض إنها - في نماذجها المثالية - فضاء كتابي مفتوح يتلمس إيقاع الوجود ذاته بدراميته وتعدده وتمايزه وتبدي هذه القصيدة مراسها عبر الكشف الدائم عن الشعريات الكامنة في أشياء العالم، وحضورها لا يلغي أية أشكال أخرى لأنها طريقة في الكتابة قد تطغى على اتجاه ما أو تيار في زمن ما وتعاد الكرة لطريقة أخرى، وهكذا يتواتر فن الشعر العربي الذي يشهد من التعايش والتجاور بين شعرياته ما لم يشهده من تحولات تطمس تحولا آخر أو طريقة أخرى.

وتتعدد الاتجاهات في قصيدة النثر كما تتعدد الأساليب، إذ إنه لا يمكن أن نضع جميع من يكتبونها في سياق واحد، إذ أن لكل شاعر وهجه الدلالي الخاص، ووهجه التصويري المميز الذي يختلف - بشكل أو بآخر - عن السياق الجمالي العام لقصيدة النثر ويتلاقى معه في آن [١]. وفي هذه القراءة التي تحاول أن تمتثل للفروض النصية التي يمكن أن تصاغ عبرها مسألة صنع الرؤية الجمالية نسعى الى اكتشاف الشعريات المتعددة التي تطرحها قصيدة النثر الراهنة من خلال بعض تجاربها المميزة وصولا الى تقديم الرؤى الجمالية لكل شاعر وبالتالي تكوين سياقاتها التشكيلية المتعددة.

كأس سوداء

يرى نوري الجراح الى العالم الشعري في حالاته الخصوصية النابعة من الوعي بالذات داخل النص، والتي تتمثل لكينونة الأشياء بشكل مراقب وحاس يرى الى تبدلاتها وتحولاتها عبر الحواس . وليست الكلمات عنده مجرد أصوات للبوح الجمالي، أو لتكوين صياغات قولية، بل إنها جواهر لأشياء الوجود ومنها - وعبرها - يقتنص بداهات رؤاه الجمالية . إنه يصفها في ديوانه : «كأس سوداء» بقوله :

الكلمات أشخاص في حفل،
يقين أضاءه لمعان،
سيف يهوي من زمان الى زمان
يصل
وينفر دم الوقت في المرايا . [٢]

إن الأشخاص تزهو وتزدهي في الحفل، كذا الكلمات تزهو وتزدهي في سياقاتها الجديدة داخل النصوص الشعرية . لكي تبث يقينها الجمالي في مشاهدها الصورية المختلفة، انها زمن داخل الزمان وهي السيف الذي يصل من الماضي للمستقبل ويعيد تشكيل دم الوقت في مرايا الوجود هكذا تفعل الكلمات - حسب نوري الجراح - هكذا تقدم مآدبها البواحة. لتصبح بمثابة دم يسيل في جسد الحياة، في شكل يبتهج فيه الشاعر بدم الكلمات فيردده في مقطع دال عدة مرات ما بين «دم القوة، دم الأمس، دم الاشارة، دم الضحكة الأخيرة على المنشفة دم الفراشة» حتى يصل الى قوله : الكلمة دم الضحكة.. وزهرتها . هل تصبح القصيدة قرينة الضحكة قرينة !الاغتباط والحبور بالعالم، عالم الذات الأثير الباطني؟

إن نوري الجراح يحبذ ذلك وهو في ديوانه : (كأس سوداء) يوقفنا على رؤيته الجمالية الخاصة هذه الرؤية التي يمكن تكوينها عبر النقاط التالية:

- صياغة المشهد الشعري صياغة باطنية، حلمية. لا تقف عند حدود العلاقات الأولى للأشياء بل تنبذ المعهود التصويري كلية وتسعى لحضور الايحاء الغائب ، بمعنى أن المشهد يتواتر عبر ما هو محذوف ، وعبر ما هو مغيب، وليس عبر ما هو حاضر من كلمات بالضرورة وهنا تصبح لملامسات الوعي الداخلي للكلمات قيمة قصوى في نقل مشاهد الوجود التي هي مشاهد الذات ومرئياتها، والتي تقف بحس برناسي متطور ينحاز للجمال الوجودي الخالص، تقف بجانب الحميم والمأنوس والصغير والثانوي. لكن الأشياء الصغيرة هي أيضا الأشياء الكبيرة في الاشتغال الشعري لدى نوري الجراح.

- التركيز على دالات شعرية محددة وهذا التحديد يضمن للشاعر صناعة أفق جمالي/ دلالي مميز، كما يضمن له بالتالي حصيلة موازية من جمالية التلقي وتوقع حدوثات شعرية تؤكد على التواصل بانقطاعها المتمايز عما ألفه القاريء. وتتردد هذه الدالات الشعرية عبر مساحات من الليل، والحلم، والرؤيا، والموت، والطفولة ، والحب وإيثار المضبب من الألوان الخابية والتي يقودها «السواد» ويجافيها البياض . وتحميل ذلك بأبعاد جمالية، ورمزية أحيانا مما يؤدي الى انتاج دلالة خاصة بالشاعر ذاته.

- التأكيد الشعري على حضور «الأنا» بكل تفاصيلها،

وصياغة الأحداث الذاتية اليومية، وتبيان الاحساس اليومي بالوجود، الذي تتمرأي فيه الذات، دون إيثار طريقة ما في مكاشفة الذات بل هي طرق متواشجة متشابكة تتقاطع وتتكامل، وتتمثل في استقصاء الحالات الصوفية والرمزية، وابتكار اللحظات من مواقيت الزمان الدائري لا من الزمان الخطي حيث إنه لا ماضي أو حاضر أو مستقبل، بل تثبيت حركة الزمان الشعري بوصفه كينونة لحظوية واحدة. وهنا يصبح حضور الأنا حضورا زمانيا - بمعنى ما - يرمي بنظرته الطائرة الى خلايا الأشياء، ويجدد دوالها. وهنا تنبثق الحالات الشعرية وتتوالد.

وتتمثل الرؤية الجمالية عند نوري الجراح في العثور على تقنيات شعرية طريفة، وتكوينات أسلوبية تصبح بحد ذاتها ايقاعا فنيا يؤكد على ميكانيزم العمل الشعري الراهن، ويدل على خصوبته. وتنطلق هذه الرؤية الجمالية بداءة من صنع الحياة الخاصة للشاعر، وبالتالي صنع صور شعرية تفارق البلاغة المعهودة، صور تحتفي بسرد الكلام الشعري، وفي الوقت ذاته، تقطيع أواصر العلاقات اللفظية التي كانت مفاهيم البلاغة تؤسسها وتصنعها ويصور الجراح حياته الخاصة في نص بعنوان (متاهة) يقول في أحد مقاطعه:

كلما اقتربت من حياتي وجدتها أطول وأعرض
المتاهة المصعوقة بالنزلاء
فيض النور المدمر
كلام الذين اغتبطوا ساعة،
وفارقوا،
لسعة الذكرى
نهضةالأمل
الخدر اللذيذ العالي وهو يتساقط
وكذلك،
انزلاق قدم الطفل،
بنعومة،
على البلاط المائل،
الى
ما
لا
نهاية
في طمي النهر . (٣)

إن الحياة الخاصة بنوري الجراح تضم المتاهة والنور والكلام والذكرى والأمل .. الخ الحياة هنا ليست شيئا معزولا عنه، لكنه يعزله قليلا عن ذاته لكي يتسنى له التأمل، وتبصر حياته. إنه بفعل زمني متكرر، يقترب من حياته. والاقتراب يتم بالانتقال من مكان لمكان أو من لحظة لأخرى. إنه فعل يتم إما بالحركة وإما بالمشاهدة، وهنا يشاهد الجراح حياته يقترب منها ويحدق فيها، . بيد أنها حياة أطول وأعرض تستلب منه حواسه، هي حياة أشبه بالمتاهة وبفيض النور المدمر - كما يذكر - ويتم فيها الانزلاق الى ما لانهاية في طمي نهر الروح والتخيل والرؤيا. وهنا تتكثر الدلالة في مرايا الذات التي تكتب مكامنها بشكل آلي متدفق ، بيد أن الشاعر يراعي أن تكون عباراته مكثفة ومشطوفة الى حد بعيد، بحيث لا يقع في التداعي أو التكرار اللفظي والمعجمي غير الدال، وبحيث يقدم نسيجا شعريا متماسكا ومعبرا عن يقظة الأداء وطفرة الكلمات.

سر من رآك

يتشكل ديوان «سر من رآك» للشاعر أمجد ناصر من خمسة نصوص ، تتكامل فيما بينها لتشكل نص الديوان كلية، حيث آثر الشاعر ألا يضع ثبتا بالنصوص وعناوينها في نهاية الديوان، وكأنه يعطينا إفادة أولى بأن الديوان - بوصفه كلا - نص واحد، والعناوين هي : (الرائحة تذكر - وردة الدانتيل السوداء - معراج العاشق - غريب مكلوم بمنجل العذراء - لص الصيف) وكما هو باد من العناوين فإنه لا مجال للعناوين التقليدية المألوفة ، بل ثمة عناوين تقدم تجربة الشاعر الخاصة جدا، وغير المتضامنة بشكل مباشر مع واقع ما يعبر عنه سلبيا بيد أن كل هذه العناوين تحتضن الواقع في خلفية سطورها الشعرية. إن المسيطر على نصوص الديوان هو التجانس الأسلوبي عباريا وتعبيريا، فلا مجال لتضاريس تقنية بين نص وآخر، حيث يركز أمجد ناصر في صياغة عباراته الشعرية على العبارات الخبرية والتي تخفي في طياتها إنشائية التصوير، إذ تكثر الأسماء المعرفة بـ(ال) والتي يبدأ بها سطوره الشعرية، وكأنه يعيد تلقيب الأشياء بأسماء جديدة، كذلك لا توجد هذه الفوضى العلائقية بين الكلمات وبعضها البعض، كما نرى في كثير من قصائد النثر. هناك نظام وهناك تخييل على مستوى العلاقات الدلالية، والتصوير، وسوف أحاول التركيز على فضاءين أثيرين لدى أمجد ناصر هما : الاستقصاء ، وله ضروبه وأنماطه ، وتنوع الضمائر.

في «الاستقصاء» ويمكن اعتبار هذه التقنية بمثابة بنية أساسية في الديوان ، يستقصي الشاعر الأسماء، سواء بتكرارها والتركيز على إعطائها مدلولات متغيرة بتجاورها في سياقات مختلفة، أو بترديدها في شكل أرابيسكي تتواتر في خلفيته المشاهد واللوحات اللفظية التي لا تطمس ما يكمن في المشهد من بهاء تصويري، كما نرى في هذا المشهد الذي «يعشق» فيه ناصر، مفردة «الأبيض» بترديدها وتكرارها ، يقول في «وردة الدانتيل السوداء».. ولنلاحظ التضاد بين المشهد والعنوان:

الأبيض
ذو الشامة
ذو المرمر
الأبيض العسجدي
أبيض الفيروز
أبيض الاستدارة
أبيض على حواف الزهرى
أبيض تلال بلا مرتقى
أبيض مخبوء
ملفوف بالشرائط
غاف في الساتان
أبيض الغالب سواه
الأبيض السليط
أبيض النوم والندم
أبيض الغيم الممطر في المخادع . (٤)

من البين أن احتفاء الشاعر بالأبيض هنا، وعدم ربطه بزمنية ما بغياب الأفعال عنه، يؤكد ما نذهب إليه من أن الاستقصاء يتم عن طريق هذا الترديد في تكوين مدلولات جديدة يحضر الأبيض فيها باستمرار برمزيته الدالة على الصفاء والنقاء. وقد يأتي هذا الاستقصاء بتكرار حرف الجر الذي يعطي نمطا سرديا رابطا للمشهد، بحيث لا تنفصم أية دالة منه عن سواها في سلسلة متوالية. يقول الشاعر:

الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد
بأسرة في غرف الضحى
بثياب مخذولة على المشاجب
بأشعة تنكسر على العضلات
بهباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجرب مسالك جديدة الى مرتفع الهواء. (٥)

فنلحظ أن حرف الجر يربط الأسماء في متوالية واحدة، يتم عبرها تشكيل المشهد الذي تسيطر عليه مفردة الرائحة، والتي تقع في نص (الرائحة تذكر)، وهو أول نصوص الديوان ، والذي يظهر فيه الاستقصاء بشكل جلي من أوله لآخره، كأن الرائحة تسللت من الحواس الى الذاكرة ، ومن عبيرها الفاغم المحسوس الى الغياب المعقول المجرد كما في آخر سطر من النص «يا لأحكام النهار إذ تبدأ القهقري ... لتجوس مفازة الهجران» (٦).

ويعطي هذا الاستقصاء إفادة تقنية بإيقاعية ما، يمكن أن أسميها بـ «إيقاعية الأسماء» حيث يتم انتاج الدلالة دائما عبر الالحاح على الأسماء لا الأفعال، كأن الشاعر في شغفه الأبيقوري الرائق بالأنثى يسعى الى تثبيت اللحظة المسماة، وتثبيت الشيء بشكل أبدي، لا بتحريكه زمنيا بواسطة الأفعال. وهنا تستأثر الصفات والاضافات والجمل الخبرية بالجانب الأكبر من التشكيل العباري، ويتبدى ذلك على الأخص في النصين الأولين: (الرائحة تذكر ووردة الدانتيل السوداء) ومن جهة ثانية، فإن هذا الاستقصاء يتم عن طريق الكتابة بالحواس – إذا جاز التعبير – بمعنى أن الحواس – خاصة البصرية والشامة – تذهب بعيدا خلف مكمن الشيء المراد معاينته أو شمه ، ولعل تكرار دالة (الرائحة) ما يشي بذلك فهنا شاعرية حواس تتواتر فيها ألفاظ الزهور المختلفة وألفاظ الشم والاستنشاق والعبير الفاغم الضواع ، هذه الشاعرية لا تتراسل كما تنبئنا الرؤى الرمزية أو الصوفية، بل إن كل حاسة تنفذ رغائبها على حدة :

– باللمسة أحرر المثال من قالبه
وعلى ضوء المياه الشفيفة
أصل الى أصل الصرخة (٧)
– بين الأشجار شممناك
ركضنا وراء الرائحة
فأوصلتنا الى ثيابك . (٨)

وقد تتحول الحاسة الشمية أحيانا الى حاسة رائية ، لكن ليست في شكل تراسلي قديم:

أعيننا بيضاء من الفرح
كأننا عمي نراك بالرائحة
ونتقراك بالأنفاس . (٩)

وفي بنية الضمائر، نجد أن هناك نوعا من التوحد بين مختلف الضمائر، فلم تعد هذه النظرة النحوية التي تفرق بين ضمير متكلم، وآخر مخاطب وثالث غائب هي المسيطرة دلاليا على انتاج النص الشعري. ونجد أمجد ناصر يوحد بين هذه الضمائر شعريا، الذات (الأنا هي المسيطرة ، وتنطوي في داخلها الذوات الأخرى، كأن الشاعر / الانسان العام يعبر ويصنع هذه الحياة العامة – الخاصة، كأن الشاعر يلتقط هذا الخيط الخافت الذي فتله أولا شاعر جاهلي هو «عروة بن الورد» وأحيانا يفتله «طرفة» وأحيانا «عنترة» والذي يمثله هذا الشطر الشعري:

«أقسم جسمي في جسوم كثيرة».

يلتقطه ويضفي عليه هالة مجازية أوسع ، تتسع لاحتضان القدر الانساني العام. ولامتلاك هذا الوجود العرم السيال بالدلالات. أنا، هي: أنت وهو نحن، عند أمجد ناصر، لذا فإنه عندما يتكلم بصوت الجماعة فإنه لا يعبر بالضرورة عن مجموع بل عن ذاته أولا، يقول في (معراج العاشق) (١٠) – وليس العشاق كما نلحظ – رغم أن الكلام بالضمير (نحن):

بيننا في النهار
الضوء يرفعنا درجات
ويردنا الى شؤوننا قوامين
لنا وزننا في الأروقة والمراسلات
هيبتنا محفوظة في المجالس
مرتفعون في لغاتنا
نتكلم فيصغي إلينا فقهاء العهد.

وهنا تصبح المحبوبة أيضا، تلك الشجرة المتكثرة لا الواحدة في آن، تصبح المحبوبة للجميع المتوحد، لا المتخالف:
امرأتنا كلنا
كثيرة في النهار
وواحدة في شفافة الليل.

ومن المؤكد أن (الأنا) بشكلها المباشر هي المسيطرة على الواقع العباري للديوان، فهي التي تفعل وترى وتشم وتلمس وهي التي تهيمن دلاليا، إن في تسمية الأشياء، أو في تأكيدها في الأفعال بـ (أفعل)، بيد أن ذلك لم يمنع أبدا من ترك الشعرية تنسال من كل دال، الهواء على رسله متروكا والرائحة تذكر، وتستقصي، والحدائق تبذخ وترمي ثمارها، والأشياء المحسوسة المادية تعطي ألقها ووهجها، ولاشك في أن حضور «الأنثى» هو الذي أعطى الشاعر مبررا جماليا في التركيز على ما هو حسي، طازج، لدن، وتغييب ما هو عقلي، الحسي في الديوان هو الروحي / المجرد معا ويبدأ ذلك مع عنوان الديوان الذي يتناص في شكل طريف مع حسية المكان الذي أنشأه الخليفة العباسي وهو مدينة (سر من رأى) كأن هذا الجمال الباذخ المدهش في هذه المدينة، يراه الشاعر في أنثاه، محسوسا مجردا معا.

ثمة أشياء كثيرة نشير لها هاهنا، وهي تميز لغة أمجد ناصر، بارتباطها بهوية المفردة ومرجعيتها، وعدم خلخلة مواضعتها قاموسيا وجماليا إلا بمقدار، وتوشيح نصوصه بغلالات تناصية رهيفة من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والشعر العربي القديم، كذلك الاعتماد بشكل رئيسي على لحظات المفارقة والتضادات التي تتكامل لانتاج نصية مغايرة، ويمثل هذا الديوان تميزا خاصا يؤكد شعرية أمجد ناصر. ويؤكد على رؤيته الجمالية التي تنبثق من التركيز على ما هو حسي، وما هو مثير لانتباهات الروح ويقظتها.

رجل من الربع الخالي:

يجول سيف الرحبي عبر أمكنة الروح. لا الأمكنة المحسوسة فحسب. إذن سوف تترى البصيرة الشعرية عبر تفاصيل الذاكرة والذهن حيث يتحول المحسوس الى مجرد، والواقعي الى عقلي. وهذا كله من عمل الشعر . الذي يجاوز المألوف ويفارقه على الرغم من أن هذا المألوف يمثل المادة الخام، أو الموضوع الشعري. بيد أن الشاعر ليس ناقلا، وليس معبرا، وليس مجرد مرآة عاكسة. الشاعر أفق خلاق ونسيج من الحواس والذوات المتلاقحة التي تصهر أشياء الوجود في محرقة المخيلة وعلى هذا الحذو يمضي سيف الرحبي في ديوانه «رجل في الربع الخالي»، وفيه ينحاز في شكل مفارق الى الحوار مع الكائنات والأشياء محاورة جمالية، لا تتقصد في إيحاءاتها الأولى الوصف والرصد عبر الحوار، بل تذهب الى محاولة جعل الذات تأنس الى تفاصيل الوجود، وجعلها تحتفي بالطبيعة بدلا من الاحتفاء بالشخوص الطبيعة / المكان الطبيعة الأزمنة الصغيرة للأشياء . وهنا يتقدم سيف الرحبي الى أشيائه بمفرده، يصوغها في وحدته ووحشته الضاجة بالتفاصيل الخصوصية النابعة من أسطرة المكان، ومن بذله لمكنوناته الصحراوية والجبلية والرملية. وهنا يتلاقى الأفق المكاني مع الأفق التاريخي الذي يفند للحظات حميمة يتوامض فيها الماضي الطفولي الصغير.

ويضم ديون «رجل من الربع الخالي» نحو خمسة وأربعين نصا قصيرا، وتتوزع هذه النصوص على قسمين، الأول: في عنوان «رجل من الربع الخالي» ويضم نحو ثمانية وعشرين نصا والثاني في عنوان «فيض الصحراء» ويضم نحو سبعة عشر نصا.

ولو لاحظنا العنوانين سنجد أن هناك نوعا من التآلف بينهما، فالرجل/ الشاعر يترقب ويرصد صحراء بلاده، الربع الخالي، والصحراء تقدم له فيوضها المكنوزة. وبذلك يعطي الشاعر وحدة دلالية لديوانه، ولنصوصه التي تترى في بنيات قصيرة تؤكد على إيثار السرد الشعري المكثف . وعلى احتذاء طرق الكتابة التي تهيمن عليها فروض البنية القصيرة ومشترطاتها التقنية والتي تتمثل بمعنى ما للوحدة الصغيرة للقول الشعري بمعنى أن هذه الوحدة تنهض على الجمل القصيرة المعطوفة على بعضها البعض في الأغلب، وعلى تقديم حالة واحدة للذات، في زمن وفي مكان أحاديين، والتي تمتثل أيضا لاستثمار ظروف المكان والزمان واستخدام حروف الجر والنفي وأسماء الاشارة وضمائر التكلم والغياب والخطاب . في شكل مكثف جدا وقصير، مع الحفاظ على عنصر المفارقة النصية والذي يأتي غالبا في نهاية النص.

إن الرؤية الجمالية تتحقق عند سيف الرحبي عبر مجالين : الأول :دلالي، يحتفي فيه الشاعر بأمكنته ولحظاته ومشاهدات الذاكرة والثاني: تقني، يقدم فيه الرحبي نصوصه في شكل جمالي أسلوبي خاص ومائز. ولن نقفو هنا نصوصه الخمسة والأربعين بل سنركز فحسب على بعض اللقطات التي تعضد

هذه الرؤيـة . ونستهل تلك اللقطات ببعض العبـارات الشعرية التي تدلنا على حـالة الذات التي يقدمها الشـاعر عبر «رجل» من الربـع الخالي، أو عبر ذاته بالأحرى ، فما هـي حالة هذا الـرجل، هذه الذات الشاعرة؟

يقول سيف الرحبي في فضاء نصوصه؛

– بين ليلة وضحاها
اكتشفت أنني مازلت أمشي
ألهث على رجلين غارقتين في النوم
لا بريق مدينة يلوح
ولا سراب استراحة . (١١)
– وحيدا ،وخلف الجبال البعيدة في الذكرى
... سادرا ، أرقب المغيب..
....
وحيدا من غير أمل
ومن غير رغبة
هكذا ... هكذا
حتى اختفي مع سكان مدينة
غرقت في البحر .
أو اختفي في كأس . (١٢)
– والآن
أقف فوق أقصى مراحل النسيان
حيث الجبل والذئب ينتحبان بأفظع الذكريات
والأغاني تصعد من أفواه بنات آوى
مطرزة بالنجوم
وجدت أفقا يعيد إليّ اسمي القديم
ملفعا بوجوه غائبة
وأخرى
ستغيب. (١٣)

العبارات الشعرية السابقة هي صورة مصغرة من عبارات كثيرة يتكون منهـا الديوان، فالنصـوص تركز في جوهـرها على هذه الأنا الـوحيدة التي تمارس عزلتها شعريـا. ولما كان الشعر فنا تـوصيليا بـوصفه فنـا يتخلق عبر الكـلام وعبر اللغة، فـإن المفـارقة تتبـدى في أن سيـف الرحبـي وهـو يمارس وحشاتـه الصغيرة، يبـوح بما يضطرم في ذاتـه الشعريـة، وبـالتالي فـإن المكتوب لم يعـد سرا بينه وبين ورقة الكتـابة. بل دخـل في نطاق العمـوم، وفي أفق التلقـي . بيد أنـه يعد تلـق عبر الكتابـة لا عبر الصوت . وهنـا تنشأ ما يمكـن تسميته بــ«جماليات المكتوب» والذي يحتاج لرؤى أخرى قادمة.

إن العبارات الأولى تنـم عن المفارقـة، بذكر عبثيـة اللحظة، وتـواتـرهـا الـرتيـب لدرجـة أن يقـول الـرحبـي : «بين ليلـة وضحاهـا... اكتشفت أننـي مازلت أمشي» وهنـا اندمـاج ما بين فعل الوعي اليقظ، وما بين الحلـم. فالعبارة تستجلي دلالتها بعد ذلـك من سيـاق السطور التـالية «ألهث على رجلين غـارقتين في النوم» حيث أكـد البعد الاستعاري هنا على فعـل الحلم.ولكن لا شيء يلوح في الأفـق ، لا بريـق ولا سراب، ثم نعبر العبـارات عن الوحدة والحيرة والفقد والاختفاء والغياب. والتـي يؤكدها قول الشاعر في أحد المشاهد السابقة

وجدت أفقا يعيد إليّ اسمي القديم
ملفعا بوجوه غائبة
وأخرى ... ستغيب

هل الغيـاب هو أفق الشـاعر؟ هـل هذا البحث عبر مـراحل النسيان ، عبر الذاكرة ، عبر تواتـر الأشياء وحضور الكائنات ، عبر ترداد مفردات الأمكنة ومفردات الكائنـات. هل ذلك كله هو ما يشكل الأفـق الدلالي للشاعر؟ والرؤية الجماليـة له؟ إن قراءة نصـوص سيف الـرحبي تـدلنـا على الجوهر الـرؤيوي الـذي يصطفيه، والـذي يبتغي تـوصيله. فهنـاك بنى قصيرة مكثفـة تضمن لنـا حضور بنى الحذف والتكثيـف والتكرار والمفـارقة واستثمار الظروف المكانيـة والزمانية أسلوبيا، وهنـاك موقف جديد من الأشياء. لم يعد الشعر يحتفي ببهائه الرومانتيكي ولا الواقعـي . ثمة منـاظير جديدة للعـالم مناظير تـؤكد على تعيين اللحظات الذاتيـة ، وترتيب الحياة مـن جديد واللعب بـالكائنات والتحاور معها شعريا. ولعلنا لو نظـرنا لنصوص مثل «مقاطع (١)» و«مقـاطع (٢)» لـدلنـا ذلك تمامـا على الـرؤية الجماليـة للرحبي التي تكتب عن الحياة التـي تتسلل من اليد خلسة، وعن الاحتماء بنخيل الماضي، وعن صلوات النجـوم وعن العيون التي توقظنـا حدقاتها في الليـل، وعن الألم الـذي يشمر ساعـده أمام النبع.

هناك إذن رؤى جديدة، وإعادة نظـر في الطروحات الدلالية السابقة، التي تخلقت من عبر مسيرة الشعرية العربية. وأبرزها النظر لموضـوع دلالي أثير في الشعرية العربيـة وهو الكتابـة عن المرأة، بيد أن هذه المرأة الرومانتيكيـة، التي عبثت كثيرا في أروقة الغزل. لم تعد لها هـذه الخطوة، وصارت كائنا عاديـا جدا ليس لدى الرحبي فحسب بل في شعرية قصيدة النثر ككل. هذه المرأة يقول فيها الرحبي:

المرأة التي تخّب أمامنا
حاملة وردا ولعابا
حملت حتفها قبل قرن . (١٤)

كذلك هناك كتابات كثيرة متناثرة في نصوص الديوان حول

الموت والميلاد، حول الصحو واليقظة، حول الغياب والحضور. وأيضا حول الغبطة بمأساوية الوجود وربما بمشيئته مع إشارات فلسفية شعرية خاصة في نصوص المقاطع الفلاشية المكثفة.

رؤى مفارقة

إن قصيدة النثر تفصح عن قسط كبير من معايشة اللحظة الشعرية التي يخلقها الشاعر حيث تتحرك الرؤية الجمالية غالبا حركة أفقية، تستقصي المشهد الشعري على انبساطه وامتداده لا على عمقه، وبعده الرأسي، وهنا توغل الصياغات التصويرية الشعرية في توسيع مساحة الرقعة المشهدية حيث تتقصى الحواس مرئياتها ومحسوساتها ومشموماتها ، وتحاول في الأغلب أن تفي بما يعن للبصر، وربما بما تضيئه البصيرة.

وإذا كان لنا أن نصوغ التفاتنا الى تقنية أخرى تشكل مهادا للرؤية الجمالية لقصيدة النثر ، فيمكن القول بأن المشهد الشعري الراهن قد أصبح يحتفي احتفاء شاسعا على نطاق الشعرية العربية ورقتها الواسعة بكتابة هذه القصيدة، وأصبح هذا المشهد يمتثل لآليات محددة تتمثل في :

– إيثار العبارات الشعرية المتقطعة التي لا تفي بمتطلبات اكتمال الدلالة ، أو متطلبات التلقي المعهودة التي تعتمد الترتيب حيث البدء والموضوع والختام، إذ تأتي النصوص غالبا على شكل مشاهد صغيرة، ربما لا تواشج بينها ولا اتصال . وتأتي من خلال تمثل الشاعر لبنية الحذف ، أو ما يمكن أن يسمى بـ«الكتابة بالحذف» حيث تتقشف العبارات الشعرية الى أبعد مدى، وتتكثف ، وكل ذلك ربما يشير الى نوع من تفتيت الوحدة الكلية للوجود التي كانت تطرح من موقف صوفي أو فلسفي حينا، أو من موقف أيديولوجي في أحيان كثيرة، والى نظر الشاعر الى ذاته التي تشظت الآن والتي لم تعد تقدم شيئا كليا للعالم ، بل تقدم نوعا من الذات الفردية المهشمة والمهمشة معا، لكنها رغم ذلك لا تحقق خصوصيتها ولا أناها العليا، بل تنخرط – بمعنى ما – في المجموع على رغم من انعزاليتها وانتباهها الى همومها الشخصية .

– اعتماد الأساليب الخبرية ،وتقريرية العبارات، برودها وحيادها في شكل يعين الأشياء ويسميها ولا يحولها الى بنى مجازية ولا الى بنى ايحائية.

– الالتفات الى المهمش في الوجود ، والاهتمام بحوارية الكائنات والأشياء، والتأمل من جديد في الصيغ الانسانية ودلالتها ، وإعادة النظر الى القيم التاريخية والأسطورية والاجتماعية. حيث يؤدي ذلك لا الى توسيع امتداد الوعي الشعري المألوف للشعرية العربية، بل الى ابتكار أنماط من الوعي الخلاق الذي تهيمن عليه رؤى المفارقة والسخرية من الكبير والاحتفاء بالموجود الصغير والايناس له.

– مفارقة الأحداث الواقعية، وعدم مباشرتها شعريا، والاكتفاء بالنظر الى الابعاد الزمانية للواقع وللمكان وللشخوص. وإيثار التعبير عن ذات الشاعر وأحداثه الخاصة.

– توسيع نطاقات البلاغة المعاصرة باستقصاء بعض التقنيات الأسلوبية خاصة الاعتناء نحويا بالحروف وبالاسماء بوصفها إشارات ثابتة لأشياء العالم والتركيز على الأفعال في نهايات النصوص الشعرية فحسب . مع الحضور الظاهر والخفي للأنا الشعرية في أغلب العبارات الشعرية. وتكرار لوازم أسلوبية تغير إيقاعية المقاطع والعبارات الشعرية مثل : فقط ، إذن ربما ، حيث، فيما ، هكذا ، هنا ، هناك، ... الخ حيث تتواتر هذه الحروف والكلمات فتعبر ربما عن دلالة زمنية أو مكانية لكن ورودها بكثرة لافتة يؤدي الى أن تصبح أحد العناصر الأسلوبية اللازمة لانتاج شعرية القصيدة النثرية.

– استثمار عنصر السرد الشعري في تكوين سياقات النصوص . وهي تقنية مستدعاة من فن القصة القصيرة ، حيث يؤدي ذلك الى تنشيط الوعي الجمالي والصياغي في النص حيث يتخلق مزيج مدهش ينتج عن التآلف بين ما هو شعري وما هو سردي. فالشعري يحتفي بما هو استعاري بالأساس، والسردي يؤكد على ما هو كنائي. وهذا المزيج يؤدي الى تخليق جديد للعبارة الشعرية يتمثل في مدى حضور الصور البلاغية أو الصور المشهدية، وفي مدى التركيز على حكي التجربة أو الايحاء بها.

إن هذه المحددات وغيرها، تؤدي الى صنع رؤية جمالية مائزة لقصيدة النثر. بيد أنها وهي تفارق المعهود من الرؤى، تصبو الى تحقيق نطاقات من التوصيل والتواصل الذي حققته الأشكال الشعرية الأخرى. والى الآن لم يتحقق لها ذلك تماما. فهل المثلبة في الصانع أم في المصنوع الشعري؟

إن المشهد الراهن يؤدي تماما ما عليه من صياغة جماليات العالم. ويحتاج هذا المشهد الشعري لقدر كبير من التحليل والتأويل بيد أننا سنترك هذه الحاجة قليلا لنتحول الى قراءة موجزة لبعض الرؤى الجمالية الأخرى، صبوة الى التحديق في بعض المشاهد البارزة في شعرية قصيدة النثر، وطموحا الى الانتباه الى شعريات ماتعة تدلنا على هذه الرحابة الجمالية التي يبحث عنها المتلقي دائما. وسوف نتخذ أمثلة من شعرية بول شاؤول وسركون بولس، وعادل خزام، وخالد المعالي، وقاسم حداد. ومحمد صالح. وهذه الأمثلة تدلنا على ما في المشهد الشعري من شعريات متمايزة، ومن اتجاهات مختلفة في قصيدة النثر كما تؤكد أن التجارب الشعرية رغم تقاربها في أواصر الشكل وطرق التصوير المشهدي إلا أنها تتمايز في

موقفها الشخصي من العالم وفي طريقة تشكيلها الدلالي للأشياء الحميمة.

إن تجربة مثل تجربة «سركون بولص» الشعرية، تستحق عناية كبيرة من قبل التأويليين والجماليين من النقاد. إنها تجربة تتحرك في رواق السخونة اليومية للحياة البشرية المعاصرة تجربة تحاول أن تمسك بعنفوان اللحظة، ويقين التساؤل الذي يهجس بدرامية الوجود ويفاجيء الواقع بانكسارات الذات الصامدة، ووجعها المأساوي الصارخ في برية الكلمات. يتميز سركون بولص بتجربته المدهشة في فضاء قصيدة النثر فهو لا يكتب من الذاكرة تماما ولا تنزلق شعريته من خلال أطر لغوية مسبقة وجامدة، إنه يصنع حياة شعرية من حيواته الذاتية الصغيرة، ويمتثل تماما لما تمليه فروض الكتابة الواعية المنظمة التي تنقل فوضى العالم. وتنهض كتابته الشعرية في ضوء ديوانه «الحياة قرب الأكربول» (١٥) على عدة رؤى تقنية تشكل الأبعاد الجمالية لنصوصه، وتتمثل هذه الرؤى في حضور الذات الشاعرة بشكل متكثر إن حضورا وإن استتارا في بنيات النصوص العبارية، والتعبير الوصفي عن شخوص ما مهمشة تعبيرا يركز على ما فيها من ألم أو غبطة وإدراك الموقف المكاني، أو بالأحرى الموقف من المكان في مشاهد حيوية تتحدث غالبا عن السفر والمنفى الاختياري الذي يواجهه الشاعر في كل بقعة والحفاظ كذلك على نوع من الوحدة الدلالية للتجربة حيث تلجأ هذه الذات الى أماكن محددة مثل البارات أو الفنادق أو المطاعم وهذه الذات تقبل على الشراب والسهر وتؤثر المروق والرفض على الهدوء، وتنشد دائما متعتها الحسية. ويتم ذلك كله عن طريق بنيتين أثيرتين في خطاب سركون بولص الشعري، أولهما البنية السردية، وفيها يتقصى بولص عباراته الشعرية بشكل سردي واضح، مع تطعيم هذا السرد بفلول تقنية استعارية قادمة من البلاغة العربية. وهذه العبارات تتصف - إذا اقتبسنا لغة النقاد القدامى - بالجزالة وبالفخامة اللفظية. بيد أنها لغة مشتظية، لا لغة أرابيسكية تتأتى بشكل بنيوي متراتب.

وثانيهما : البنية السينمائية، وهذه البنية من أبرز ما يميز نصوص بولص حيث يستخدم الاساليب السينمائية من سيناريو، ومونتاج وترتيب اللقطات استخداما مدهشا خاصة في نصوص : شتاء في باريس قبل نهاية السنة، وحدود وصديق الستينات، وزفاف في تبة كركوك، وتلميذة من بيركيلي، وغيرها من النصوص التي تستثمر منجزات الفن السينمائي وأبعاده البصرية من حيث الرؤية والمنظور.

إن سركون بولص يتساءل في نص دال: «إذا كانت الكلمات خرزا أين الخيط، وبماذا تفتله ؟ المجهول لن يستضاف أما الخسارة فضيفها ولكن لا تقم لها وليمة (١٦) فالكلمات أشبه بحبات الدر التي تنتظم في خيط. الكلمات موجودة، زاهية ومتلألئة بيد أنها تحتاج الى صائغ. الى خيط يفتله الشاعر. وهذا هو الصراع بين اللغة والخطاب اللغة بوصفها «الخرز» والخطاب بوصفه «الخيط» الذي يفتله الشاعر وصولا الى عباراته الفردية، وأسلوبه المتميز. إنه يقتطف من المجهول. بيد أنه لا يستضيفه. يستضيف الخسارة من دون وليمة. الخسارة هي النصوص التي تكتب وتتجلى لأنها تولدت وانبثقت وانتهت. بيد أن النصوص الجملية، المجهولة هي التي لم تكتب بعد. سركون بولص يبحث عن المجهول دائما، وعن لغته الخاصة المصورة بعين سينمائي شاعر حينا، وبعين تشكيلي أحيانا، ولعل ذلك يتجلى على الأخص في تصويره لشخصياته الشعرية التي تتواتر وتتخلق من مجتمع المدينة، وهي في الأغلب شخصيات مأساوية تحوطها الوحشة والفجيعة والفقد، وهي شخصيات تمثل من جهة ثانية - ذروة الدراما الاجتماعية في المجتمعات المدينية، فيتحدث سركون بولص عن «عامل المصافي الأعزب ذي الأصابع الناقصة - عازف الزدنة المارد ورفيقه الطبال - العجائز العمشاوات - البغايا - الممرضة الليلية ذات الحذاء الأبيض الحزين - الموظفون الصغار - الميكانيك عبدالهادي - السينمائية المنتحرة بحبوب نومها - عابري السبيل - السكير النائم في كابينة الهاتف - العاشق الغبي المتفائل بجراحه - الحرس الليلي - الجار اليوناني - الشحاذ الأعمى - الساحر - الشيطان - الطاغية» الى آخر هذه الشخصيات التي تنضح بدرامية الحياة وصخبها ومأساويتها فضلا عن أجواء المنافي التي يصوغها سركون بولص شعرا له وهجه الحيوي ونزقه الدلالي، وصياغاته المشهدية اللافتة يقول في «بستان الآشوري المتقاعد»:

النجوم تنطفيء فوق سقوف كركوك وتلقي
الأفلاك برماحها العمياء الى آبار النفط المشتعلة
في الهواء الى كلب ينبح في الليل مقيدا الى المزراب
حزنا؟
أو رعبا أو ندما وضفادع تجثم على أعراشها الآسنة
في بستان مهجور عندما
تشق حجاب الليل صرخة مقهورة إنه الآشوري
المتقاعد يقلع ضرسه
المنخور بخيط مشمع يربطه الى أكرة الباب
ثم يرفس الباب بكل قواه مترنحا
وهو يئن مغمض العينين الى الوراء. (١٧)

إن ميزة هذه الكتابة أنها تتحرك بوعي وبحرية صياغية لا يقيدها سوى الابداع، إنها كسرت الحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، حيث أصبحت لغة متعددة الطبقات تجاوز السطح لتكتب من أعماق التجربة وترى بعيون أخرى. تشق حجاب

الليل بصرختها المقهورة . إنها كتابة تبحث عن المعتم بعد انطفاء النجوم، وصعود الأفلاك برماحها العمياء . إنها كتابة تبحث عن الرعب والندم. إنها كتابة القلق والاثارة.

ولعل ذلك كله يصب في المشهد الشاسع لقصيدة النثر، والذي تبدى أكثر ما تبدى في اهتمامه بما هو إنساني، وبالشجن الروحي الداخلي، بعد أن تسللت شيخوخة الواقع وتقليدية اللغة الكلاسيكية الجديدة التي قدمتها قصيدة التفعيلة، الى مشهدنا الشعري العام. سركون بولص يرى هناك . لا هنا. هناك داخل الذات ، وداخل ما يفجر طاقة الحواس في صالح الشاعر، وفي صالح الشعري. لا في خدمة الحدث أو في الترويج الاعلامي الشعري لواقعة ما، أو شخصية ما. وهنا يتخلف هذا الوعي الرهيف بشعرية الانسان وجمالية رؤاه.

عناقيد سردية

لا ريب في أن السرد داخل في أية عملية كتابية وحين تكون هذه العملية الكتابية شعرا، فإن دخول السرد في صلبها سيصنع نوعا من الامتزاج المتآلف لا المتنافر بين السردي والشعري. ولا شك في أن هذا الامتزاج يتقدم ليقوم بتنقية أجواء العبارات الشعرية من استطراداتها التصويرية، وتطهيرها من فلول البلاغة المعهودة. كما يقوم عبر السرد بتقريب المسافة ما بين الشاعر وكلماته. إذ تغدو الكتابة أكثر بوحا، وتغدو الجمل أكثر بساطة وشفافية. وأكثر قربا - من وجهة أخرى - من المتلقي. ومن الحدث الشعري ذاته. وهنا تتهاوى - أو تتراجع الى الخلفية النصية على الأقل - مفاهيم مثل الغموض ، والأبعاد الاستعارية للنص. لتحل محلها مفاهيم مثل جماليات المباشرة، والبعد الكنائي. والاهتمام بالزمن النصي، وباللوحات المشهدية المسرودة والتي لا تقف اللغة أمامها حائلا. ويصبح الابداع والتخييل الكنائي هما المعيار الأول في قراءة نصوص القصيدة النثرية.

وفق ذلك سوف نحاول استشعار بعض الرؤى الجمالية التي تمتثل للسرد الشعري وقيمه التقنية المتعددة تبعا لهذه المشاهد الشعرية المختلفة:

- عادل خزام : اللغة الصديقة

كل يوم أمر
معصوبا بأوراق المرابين على روح المعرفة
جار ومجرور وجيران ألوف
تبقى نخيل الكلام طالعة من الأفواه
تبقى عصافير المنابر دوارة فوقي
سأشك في فوقي
أنا المريض المتوج باستعارات الجدود
أمشي
أو تركض الأرض
أو كلانا يسبح بالجاذبية (١٨)

-خالد المعالي : قصائدي أيها الشعر القديم

أخلو من رغبة في البقاء جامدا
مخدة تسندني ورياح تطيب المكان
أخلو من الأكل والورد اليابس
أخلو من الخيول
.....
أخلو من الاشارة
....
أخلو من موت لا يموت
أخلو من السطح
ومن عمق الزجاج
أخلو من عشقي هيامي بشخص هناك
هائما بشخص آخر
سافرت أحلامه الى بعيد وما عاد يرجع
أخلو من لسان قد أسكنه
ومن مهج جريحة
أخلو من الضوء
من ظلام العصور التالية
أخلو من كل هذا
وفمي ملء بقيء
سأرتاح بعد هذا
سأضحك (١٩)

- قاسم حداد : احتفال خاص

قادم من الحديقة
أعطيتها تاريخ الماء
ورأيت العشب يكفر عن أحفاده
زرعت بوحشتها حكايات وقصائد
عن أسرى حرب ينتظرون على شرفاتي
كي يكتمل الوقت
وينتشلوا النعناع الهائم في جسدي
كانوا موتى يحتكمون على سجادة أيامي
يفتضون بريدي
ينتهكون .. يوارون .. وينتظرون
قبل قليل جئت
حديقة داري تكتظ بهم

يصغون الى مأخوذين بالأخضر الذي يهب
مثل غزال يسور أعضائي ويهيؤني للذبح. (٢٠)

– محمد صالح : الموتى

منذ صارت المقابر أحد أحياء المدينة
وهؤلاء الموتى لا يكفون عن إثارتي
أمس
خدعني أحدهم أيضا
قال إنه رتب كل شيء
وأنه يتحدث عنهم جميعا
وناولني صكوكا مذيلة بتوقيعات وأختام
الصكوك الصفراء اللعينة التي يتركها الموتى عادة
وقبل أن أجد الكلمة المناسبة
كان قد تحصن في ابتسامته الراضية
ومات
مثلما يفعل عادة
هؤلاء الذين أراحوا ضمائرهم. (٢١)

هذه مشاهد مختلفة من شعرية قصيدة النثر الراهنة. مشاهد تأخذنا الى رؤى جمالية متمايزة من حيث التفكير في العالم شعريا. ومن حيث نشدان الذات لأفقها الدلالي والتقني سواء كان في ولوج العوالم الباطنة، أو الانسراح بين ما هو سوريالي أو روحي وبين ما هو برناسي تشع في خلفيته أمداء رومانتيكية تعلي من قيمة الأنا المخيلة المثالية، التي تتردد في خلفيتها الأنا الحالمة بيد أنها أنا كابوسية تتحلل قليلا مما هو واقعي أو مما هو منظم. وفي الوقت ذاته فإنها «أنا» غير متعالية بل هي أنا ذائبة في الوجدان الجمعي العام. على رغم مما يبدو على سطح مشاهدها من انعزالية.

إن عناقيد من السرد تترى في هذه المشاهد. لتدل على أن السرد قد اخترق عصمة العبارة الشعرية المعاصرة لا ليدمر مجازاتها بل ليكمل طرفها الحاكي الآخر، ليكمل بعدها الكلامي.. التخاطبي بعد أن استهلك التشكيل اللغوي معظم العلاقات الاستعارية التبادلية بين الألفاظ في قصيدة التفعيلة، وبعد أن تقاربت الأجواء والمعاجم الشعرية بعضها من بعض الى درجة التماس وهنا بدأت قصيدة النثر تتحرك حركتها الجمالية وتدلي برؤاها عبر أصواتها الناجزة لتحقق مساحة نوعية عريضة، على الرغم من إساءة البعض الى جوهر الابداع الشعري بكتابتهم نصوصا شعرية لا تصب بالضرورة في فضاء قصيدة النثر المنظم المخيل، بل تصب في مناطق أخرى أقرب الى الخاطرة، والى النثر الفني وربما الى المقالات الأدبية منها الى فن الشعر.

إن السردية تتحقق في كل قول إبداعي شعرا كان أم نثرا، بل في كل فن بصري تشكيلي أم سينمائي، وهنا فإن القول بالسرد في النص الشعري ليس ابتداعا. لأن الشاعر – فيما هو يعبر وينشيء ويخلق – يحكي تجربته، ويقص أحداثا أو مواقف أو يصف مشهدا أو شخصية. وهنا لابد أن ينوجد السرد في مناطقه الأثيرة هذه. بيد أن المسألة لا تبدو وكأن السرد هو المهيمن، بل المسألة تتبدى في درجات حضور هذا السرد، وذلك باعتبار أن النص الشعري بنية استعارية كبرى في نهاية الأمر. والسرد – كما قلت سابقا – يحتفي بالكنائي. في الاستعارة تتم الدلالة عبر علاقات الألفاظ، وفي الكناية تتم الدلالة عبر علاقات الجمل، وعبر معنى النص ككل. ولقد أثر هذا كله في قصيدة النثر التي ركزت بالأساس على علاقات الجمل، وعلى صياغة المشاهد أكثر من تركيزها على علاقات الألفاظ، والتشكيل باللغة. على الرغم من احتفائها بالبنية القصيرة المركزة المختزلة.

إن المشاهد السابقة تدلنا على اختلاف الرؤى وتمايزها على الرغم من أن هناك أرضية كبرى مشتركة بين الشعراء وهذا أمر طبيعي لأن الكتابة تتم وفق مفاهيم وتصورات جنس أدبي محدد ومعين. عند «عادل خزام» نجد هذا التلازم اليومي المكرر بين الذات الشاعرة وبحثها عن المعرفة مرة في اللغة والكلام ومرة في الأرض. والشاعر المسكون بخطابه يمشي. وهو يشك في فوقه في الأعلى – ربما في السماء – وهذا الشك لا يشير بالضرورة الى الشاعر إنما عن الذات المعبر عنها داخل النص الذات المنشطرة عن الأنا الكلية للشاعر، التي هي – بمعنى ما – مجموعة من الذوات تتغير حالاتها وتتعدد – وربما تتناقض وصولا للاكتمال – تبعا للتجربة الشعرية نفسها. وهذا التكرار المؤسي المريض الذي تتوجه استعارات الجدود، هو ما يبغي خزام أن يتخلص منه بالبحث عن إيقاع أسرع، في ركض الأرض وفي جاذبيتها. إن عادل خزام يعبر عما تحت لسانه من آفاق دلالية. ويحتفي بالأساس بحضور العبارات ذات الطابع الايحائي والتي يولدها الاحتكاك بين الاستعاري والكنائي. وهو يميل كمعظم شعراء قصيدة النثر الى الجمل الوصفية والى البدء بالاسم بديلا عن الفعل كما يتبدى من ديوانه «تحت لساني» خاصة في نصه «وحدة دون حرب» ونصه «قصيدة الشرف».

ويعبر «خالد المعالي» في ديوانه (عيون فكرت بنا) عن مشاهداته الشعرية التي يعانقها الأفق السوريالي وتكسرات الذات المارقة من ثبات الأشياء وجمودها ورتابتها بحثا عن إيقاع آخر للحياة، وعن مقاصد أخر تتوتر فيها الانفعالات ويعني فيها البصر أكثر، وتدل فيها الرغبات الصغيرة على عالمها الخاص وفي المشهد المزجي يتخلص خالد المعالي من أشياء كثيرة معهودة، ويخلو منها – انظر المشهد – حيث يخلو من حياة

الدعة المترفة التي تغمرهـا الطيوب، والأكل والورد، ويخلو أيضا من أشيـاء متعددة مـن الخيول ومـن الموت، ومن الضـوء ومن الظلام ومن السطـح ومن العمق، ويصبو الى منطقـة المابين لكي يصل الى ضحكه الأخير، بعـد أن يتقيأ هذه العوالم المعتـادة التي يقـدمهـا الشعـر القـديم بحثـا عـن - وتحقيقـا لــ «قصـائده الخاصة». وقد استخـدم خالد المعالي الفعـل المضارع المتكرر في إبراز سرده الشعـري وبتكراره أضحى المشهد مجذوبـا الى فعل آخر يحقـق النقلة الأسلوبية والـدلالية في نهايته، وهذا مـا حدث بعـد تكـرار (أخلو) تحقـق وجـود الفعـل الآخر (سـأضحـك) وتحققت المفارقة التي نقلت المشهد نقلة أخرى. توحي بالتخلص النهائي والأخير من الـدلالات والعوالم الشعرية المألـوفة. ولدى «قـاسـم حـداد» و«محمد صـالح» نطـالـع - كما في مشهـديهما السابقين - هـذا الاحتفاء الدلالي بعـالم الموت الذي يتحـرك فيه الموتى ويقدمـون أفعالهم الخاصة. فعند قاسـم حداد يفتضون البريد، وينتهكون ويوارون وينتظرون ويصغـون. وعند صـالح لا يكفون عـن الاثارة وعـن الخديعة، حيـث يمثلهم أحـد الموتى الذي يتحـدث باسمهـم جميعا. وهـذا العالم الموتـى عالم أثير في الشعرية العربيـة المعاصرة . إلا إنه قد أخذ أبعادا أكثـر تجريدية وأكثر سريلة في قصيدة النثر، حيث يطغـى الحس المتأمل الدقيق الذي يلحظ ويرصد ويستقصي ويوغل في استشراف كل دال على حدة. حيـث يستقصي قاسم - كما في المشهـد السابق - حـديقة الموتى ، فيعطي دواله الشعرية مـن معجم الحديقة ، ومن معجم الجسد، حيث الماء والعشب والـزرع والنعناع والخضرة، وحيث الجسد والأعضاء. وعند محمد صـالح نراه يستحضر تصرفات أهل المدينة ، من خـلال أحد الموتى الذي يقدم أختامـه وصكوكه ويرتـاح ضميره بعد أن يمـوت للمرة الثانيـة. بعد أن كـان ميتا بالحياة - كما يقول المثل الشعبي المصري - وباستحضار الموت لابـد أن تتحرك مشـاهـد الشعر المنفعلة بها الى مشـاهد أكثـر مأساويـة وأكثر مفارقة منها عن الشعـر المعبر عن دلالات أخر. هذا ما رأيناه في مشهدي قاسم وصالح.

وإذا نظـرنا للمشـاهـد السابقـة نظـرة أخرى سنجـد أنها تتضمـن أمريـن على قـدر بالـغ مـن الأهمية يشيران الى بعـض المكونات الرؤيوية في قصيدة النثر، وهما :

أولا : حضور الأنـا الشاعـرة الطاغـي في عبارات المشـاهد سواء بشكـل مباشر عبر ضمير المتكلم أو عبر الاستتار في همزة المضـارعة في (أفعـل) ، أو عبر استخـدم الضمائر والحروف في التعبير عن حضـور الأنا مثل تاء الفـاعل أو ياء المتكلـم، أو حتى بـاستخـدام ضمائر الخطـاب أو الغيـاب ، حين يتـم استثمار فاعليتي التجريد والالتفـات في النصوص. وهذا الحضور يتجلى بكثافة في المشهد الكلي لقصيدة النثر، بوصفـه مكونا جوهريا في صنـع هـذه القصيـدة وتعيين دلالاتها. وتتمخـض عـن هـذا الحضور عدة آليـات وملاحظات، تتبدى في أن هـذه الأنا تصبح أنا درامية متعددة الذوات داخل النص، أنا متشظية متناقضة أو متكاملـة، أنا تسترجـع ماضيها طفـولتها، تجاربها تفـاصيلها الصغيرة ، وعيها الحاد بـالأشياء حسهـا وحواسهـا وهمومها اليوميـة براءتها، في شكل شعـري يحدق تماما في أشيـاء العالم عبر الذات ويستقصي تفصيل التفصيل ويجرد ويكثف ويوحي. بيد أن أن هذه الأنـا التي أصبحت كينونة داخل العـالم، كينونة جمالية تتحرك بوعي ثاقب، بديلا عن كونها وسيطا بين الحدث الجمالي أو الرمـزي وبين القاريء كما كـانت تطـرح شعريتنـا العربية القديمة والمعاصرة على السواء. هذه الأنا لن تصل تماما الى مغزاها الايحائي الى تحقيق حضورهـا في المشهد الشعري ما لم تكـن أنـا مثقفة قـارئة للـوجـود، تختزن بـداخلهـا عشرات التجـارب والأحـداث والمواقـف. ومـا لم تتمسـك بـالموروث الشعـري العربي والعـالمي. وتتكيء عليـه. لا لمجرد أن تتمثلـه بـالضرورة وتستدعيـه بل لينبسـط بصـورة مصغرة جـدا في فضاء تعبير شعري أو في نسق صورة مشهـدية معنية. ذلك لأن الكلمة تختزن في داخلها عشرات الاستدعاءات والتصورات التي مرقت بها في سياقات شعرية مختلفة وفق ذلك فإن حضور الأنا في النص الشعـري ليس مجرد حضـور سلبي، أو مجرد عنصر أسلوبي يتكرر هنا وهناك، بل إنه عملية منظمة ومعقدة ومركبة . تفسح صياغاتها للتكثيف المتوالي للمخيلة ولابتكار ايقاع ذاتي خاص للعالم.

ثانيـا : حضور السرد، وتلبسـه بواطـن وظواهـر الواقـع العباراتي الشعـري بشكل رهيف في المشاهـد السابقة، خـاصة لـدى قاسـم حـداد ومحمد صـالح. وهـذا الحضـور أيضا لـه سطوعـه وانبجاسه في قصيدة النثـر الراهنة. ذلك لأن الشـاعر احتاج الى أن يبوح أكثر عن ذاته ويـومياته وعن سيرته الخاصة مـع الأشياء، فـاقترب مـن آليـات الفن القصصي وابتكـر سرده الشعـري مثلما احتاج الى أن يـرى أكثـر، ويستجمـع تأمـلات بصره، فنـزا على آليات الفـن السينمائي والفـن التشكيلي ، مثلما احتاج أيضا أن يتحـاور ، وأن يتجادل فاقتبس تقنيـات الدراما ليتخلق مـن ذلك كله نـص شعري معبر عن عصره، وعـن زمنه. وهكذا تكون متطلبات الفن الشعري الحداثي.

إن السرد يعمل داخل النص الشعـري فتمتد عبارات النص، وربما تطول الى حـد أن يصبح النص مطبـوعا ومكتوبـا بشكل يأخـذ طريقـة النثر في الكتابـة كما عند سليـم بركـات ، وبعض نصوص سركـون بولـص وحلمي سـالم وكما يتخفف الحمـل الاستعـاري وتتقشف المجـازات ، وتتبسط اللغـة الشعريـة الى درجة كثيرة الشفـافية والـرهافـة وتصبح العبـارات ذات بنية وصفية تكثر فيها الأسماء والاضافات والصفات تبعا للمشـاهد المصاغة، وتبعا لآلية التجربة النصية ذاتها ودلالاتها المزجاة.

هكذا فإن السرد يتحرك بجلاء في نصوص قصيدة النثر، بيد أنه لابد من الاحتراز الجاد من أن يقع النص الشعري في منطقة ما يسمى بـ «القصة / القصيدة»، أو فيما يسمى بـ «النثر الفني» أو «الخواطر» أو «اليوميات» أو «الشعر المنثور» وكلها مجالات يدخل فيها السرد بشكل بين، وهي مجالات تختلف – أو لابد أن تختلف – جذريا عن جنس أدبي مثل «قصيدة النثر» ويحتاج ذلك منا ومن الدارسين صياغات أكثر جدة وأكثر وعيا باللحظة الشعرية الراهنة. إن حضور السرد بشكل كثيف في بنية النص الشعري الراهن، أضفى لونا من الحيوية والطزاجة، والمصداقية الفنية للنصوص. بعد أن تلكأت كثيرا في مهابط البلاغة. وقرب السرد المسافة بين الشاعر ونصه. وأراه موضعه من القول ومن الخطاب. كما ساهم هذا الحضور في الوقوف المكثف أمام الشيء وتوصيفه وكتابة أبعاده الحسية والمكانية. بيد أن ذلك كله لم يعف بعض التجارب الشعرية من أن تقدم وعيها السردي الخاص. الذي يعتمد على استثمار المنجز البلاغي العربي خاصة الاستعاري. وعلى سبيل المثال ما نراه في ديوان «أوراق الغائب» [٢٢] للشاعر «بول شاؤول» والذي يقدم أنماطا استعارية عدة مضغوطة ومشحونة بشحنات سردية، تقص وتصف وترصد. وقد بلغت جملة الاستعارات في هذا الديوان نحو (٢٠٢) استعارة بمختلف أنماطها التصريحية والمكنية والمجردة والمرشحة. ومن يقلب صفحات الديوان المعنون بعنوان واحد هو «أوراق الغائب» لن يعدم في كل صفحة استعارة، أو مشهدا استعاريا كاملا. على الرغم من أن المجال السردي (الكنائي) يشيع في الديوان. بيد أن التقنية البلاغية التي يستثمرها شاؤول في شكل جلي – وهي تقنية منتشرة في الشعرية الغنائية العربية – تقنية التكرار بأبعادها التوكيدية والايقاعية. وسوف نتخذ نموذجا من بول شاؤول مرجئين البحث عن بنيات التشكيل في قصيدة النثر لمقام آخر، يقول بول شاؤول:

الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
المصباح الساهر عليه يبقى ساهرا عليه.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
النافذة المغلقة الساهرة عليه تبقى مغلقة ساهرة عليه
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
الباب المغلق الساهر عليه يبقى مغلقا وساهرا عليه.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
خطاه التي تستثنيه ترن على بلاط المدينة الفارغة.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد
حريق غامض يبصر أمامه [٢٣]

إن هذا المشهد ينبني على ثلاث حركات الأولى والثانية تتحققان عبر قولتي «الثابت والمتغير، والثالثة عبر المفارقة. في الثابت والمتغير يتحقق عنصر التكرار الذي يكرر جملة (الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد) كما يكرر تغيير العبارات التي تبدأ بـ «المصباح، والنافذة، والباب، والخطى.» حيث تبقى كل هذه الأشياء مغلقة وساهرة على الغائب. ثم أخيرا يشب حريق غامض. فيبصره الغائب. هكذا ينبئنا المشهد في مستواه الأول. لكن المستويات الأخرى تنم عن هذا الثبات وهذه الرتابة التي تحياها الذات الشاعرة. فالغائب حاضر في غرفته. الغائب حاضر ومع ذلك لا يراه أحد. إن الحوار بين الدال الثابت (الغائب) والدوال المتغيرة: «المصباح – النافذة – الباب – الخطى» ثم (الحريق) هو حوار يوحي بالحوار بين الواقع «الغائب» وبين الطموح الحالم في تحرك الأشياء، وفي النزوع الى سماع الخطى التي ترن على بلاط المدينة الفارغة. لكن الغائب يبصر (حريقا) أمامه. هذا الحريق هو لحظة المفارقة ونقطة التحول التي تغير إيقاع المشهد الدلالي، وتغير الرتابة، والتكرار وتكسر العادة. حيث يجعلنا ذلك نعيد قراءة المشهد لنرى فاعلية هذا التكرار، ونلحظ حضور هذه الأشياء عبر التعيين والتعريف بـ «ال» حيث تتكرر الأسماء والصفات المعرفة. فكأن نقلة مفردة (حريق) النكرة هي اعتراض مفارق على هذا التعريف المتوالي. وهو (حريق غامض) أي أنه منكر غير معروف وموصوف بالغموض. حيث يحقق ذلك المفارقة اللفظية البينة.

ونلحظ في المشهد أن السرد كامن في صياغة العبارات، وأن التكرار يحوطها، وتتحقق الاستعارات في الجمل المتغيرة لا الثابتة. الجمل المتغيرة متغيرة في كلماتها وثابتة في دلالاتها، وتحقق الاستعارات هذا الغياب المجازي موافقة للغياب الدلالي (للغائب) ولا تحدث النقلة إلا في نهاية المشهد كما ذكرت.

إن هذه الشعرية تحرص على أن تكون للتقنية دلالة ما. وأن تعطي المشاهد دلالة كلية لا جزئية وهنا يحقق السرد الوحدة النصية حيث يبقى القارىء مجذوبا في قراءة النص حتى نهايته، فإذا ما استطعنا عزل وحدة نصية في القصيدة البيتية أو في القصيدة التفعيلية وقراءتها منفصلة ربما سيجوز ذلك. ولن يؤثر في مشهد هاتين القصيدتين الكلي. لكن في قصائد النثر التي تركز على سردية مشاهدها. فإننا لا نستطيع أن نعزل وحدة عبارية منها وقراءتها على حدة إذ أن السرد يجبرنا على أن نقرأ القصيدة بوصفها كلا. إذ تبقى العبارات مجذوبة الى نهاية المقطع الذي تتحقق فيه المفارقة، أو تكتمل الصورة المشهدية بلفظة مفارقة أو بفعل مضارع – في الأغلب – يكون مفارقا تماما لما قبله. من هنا فإن ثمة صورة سردية تطرحها قصيدة النثر ضمن مكوناتها الجمالية هذه الصورة السردية تفارق الصور البلاغية التي تنبني على ما هو استعاري جزئي في الأساس، وتنبني على توالي هذه الاستعارات وتكرارها. وتمتثل الصور السردية التي تقدمها قصيدة النثر لعدة بداهات :

أولها : الانبساط الشديد – المكثف حينا – للجمل والعبارات

والاحتفاء بما هــو وصفي عبر الصفات والاضـافات وتخليق المشــاهد عبر الترابط اللفظي بين كل سطر وآخر.

ثانيهــا : انجاز الصورة المشـهـدية التــي تهتم بالمنــاظير والأبعاد السينمائية، وتحريـك المشاهـد عبر المنتجة ، وترتيـب اللقطات تــرتيبا سببيا متــواليا. تتحرك فيه العين الشــاعرة في كافة الجوانـب التي تبرز الجزئي والصغير.

ثالثها : اعتماد الصــور السردية على ما يقص ويحكــي من حوادث شعريــة شخصيـة أو غير شخصيـة مــع إبقاء القاريء في حــال انجذاب للمشاهد الشعرية حتى نهاياتها.

رابعها : الاعتماد على التعيين والتحـديد الدلالي للألفــاظ والأشياء من جهــة، واعتماد عدم اليقينية بـــ (ربما) أو (لعل) مثــلا – في تحديد الأشياء من جهــة ثانية، مما يخلق نوعــا من الحوار الجدلي بين الأشياء المعينة والمشكوك فيهــا، ويبرز تناقض الذات الشاعرة أو تكــاملها تبعا للتجربة المكتوبة.

خامسها : تخفيـت اللغة العالية، وتقـديم اللغة المهموســة المتأملة شعريا، والابتعاد قدر الامكان مما هو غنائي. أو ايقاعي ملموس. وهذا التخفيت الذي يصل – ربما– لدرجــة البرودة يجعل القراءة تتم بشكل رهيف جدا، وبشكل أكثر إصغاء للنبض الداخلي للعبارات .

إن هــذه البداهــات السالفــة، تبرز لنا مكــونا مهما مــن المكونــات الجمالية لقصيدة النثر، وتخلق مساحة شــاسعة أمام الشعرية العربية الراهنة التــي لا تنحو الآن الى الفصل الحاد المجابه بين أشكــالها الثلاثة (العمودي/التفعيلي/ النثري) بل تنحو الى التقارب والتكامل على الرغم من الفروق التقنية الجوهرية بينها.

إن مراجعتنا لقصيدة النثر، والتــأمل في منجزاتها سوف يقفنا على طرق تقنية عدة وعلى إنجازات جمالية تزيد مــن عافية الشعرية العربية وقدرتها على تمثـل العصر الراهــن، وقدرتها أيضــا على توسيــع رقعة الشعر وبقائه متوهجا ودالا بوصفه فن العربية الأول، وبوصفه الأكثر قــربــا وتعبيرا وصيــاغــة لانفعــالات الانســان العــربي وهــواجســه وتساؤلاتــه . وإن مطمح هــذه القصيدة – في تصــوري – هو أن تعقـد الوثاقـة الشديدة مع الانســان العربي، وأن تولد فيـه عشق الاحساس بالأشياء وأن تجعله أكثـر انتباها لما يدور حوله من تفــاصيل جزئية أو غير جزئية. وأن تجعل حواسه مشدودة ومــركزة على ما حوله وعلى ما هو قريب من مخيلته وحواسه.

لقد قاربنا بعض المنجزات وتبين مدى ما تطرحه هذه القصيدة من رؤى جمالية ومن اتجاهات متمايزة، ومن أراض مشتركة بين الشعراء. لكن ذلك كله لابد أن يحفزنا على إعــادة القراءة مرات تالية للوصول الى أبرز المعطيــات اللغويــة والبنائية والأسلــوبية والدلاليــة التي تقـدمها قصيدة النثــر، والتي تمثـل المزيج المدهــش في شعريتنــا المعاصرة بين تقنيـات الشعر وتقنيــات النثر، والتــي صعدت بنــا الى فضاءات أكثـر انفتاحا وأكثـر رحابة في التقاط شعــريات الوجود، والاقتراب الشــديد الواعي مــن أشيائه وتفاصيله ، والــدنو الرهيف مــن تجارب الانسان وحالاته المتعـددة واستبطان ذلك كله استبطــانا جماليا سعيا لتقــريب المسافة بين الشاعر وكلماته وبين النص وقارئه وبين الانسان ومخيلته الماتعة.

إشارات

١ – تتعدد الاتجاهات داخـل قصيدة النثر، فهي ليسـت مجرد قالب كتابي تتشــابه فيه التجــارب المختلفة، إنه يقـدم آليات متعددة ومتخــالفة، ووجهات نظـر تقنية خاصة بكل شــاعر، ويمكن أن تتمثل هذه الاتجاهات في الاهتمام بــاللغة بوصفها أساســا للعملية الشعـرية ونــراها عنـد سركون بــولص، وأمجد نــاصر، وسليم بركات، وهنــاك من يهتم بالبنية الجماليـة للنص كما عند سيف الــرحبي ونوري الجراح وقاسم حــداد، وهناك اتجاه يميل الى تقشف الكلمات والــوحدات النصية مثل محمـد صــالح، وهناك اتجاه أقــرب الى النثر الفني والخواطر الشعــرية مثلما تقدمه بعض شاعرات هذه القصيدة وإن كان ذلك يتم بلغة شعرية أشف كما عند لينا الطيبي، وميســون صقر، وظبية خميس ، وفــاطمة قنديل، وإيمان مــرسال، وهناك اتجاهات متعددة تحتــاج لدراسات تحليلية عدة في اختلافــاتها وتبايناتها مثل كتــابات : بــول شاؤول وعبــاس بيضون ومحمـد الدمينــي ، وعبدالقــادر الجنابي، ورفعت سلام، هذا فضلا على ما قــدمه رواد هذه القصيدة من اتجاهات غنائية كما عند محمد الماغوط – مثلا – واتجاهات سوريالية وأسطورية كما عند أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وأدونيـس وغيرهم بالاضافة الى ما تقـدمه موجة شعرية جديدة في مصر تنتهك حرمات اللغة والتخييل والمجاز وتكسر حدود ما هو شعري لتكتب بلغة نثرية حيادية وبــاردة تماما. وهي تحتاج لتنقية جادة وحادة لبيان الفوارق بين معايير الشعر وقيم النثر.

٢ – نــوري الجراح، كأس ســوداء – السراة للكتـب والـدراسات والنشر – لنـدن – الطبعة الأولى ١٩٩٤ – ص ٣٠ قصيدة «كأس سوداء».

٣ – السابق ص ٦٤ – ٦٥.

٤ – أمجد نــاصر : سر من رآك : السراة للكتـب والــدراســات والنشر – لندن الطبعـة الأولى ١٩٩٤ ص ٢٩.

٥ – السابق ص ١٢

٦ – السابق ص ١٨

٧ – السابق ص ٤٣

٨ – السابق ص ٥٩

٩ – السابق ص ٥٦

١٠ – السابق انظر النص ص ٥١ – ٧٧.

١١ – سيـف الرحبـي : رجـل من الــربـع الخالي – دار الجديد – بيروت – الطبعـة الأولى ١٩٩٣ ص ١٠.

١٢ – السابق ص ١٥

١٣– السابق ص ٤٠

١٤– السابق ص ٦٦

١٥ – سركــون بــولص : الحيـاة قــرب الأكــروبــول – دار توبقــال للنشر – الــدار البيضــاء – الطبعة الأولى ١٩٨٨.

١٦– السابق ص ٢٣

١٧– السابق ص ٣٧

١٨ – عــادل خزام، تحت لســاني (طبــع على نفقة الشــاعــر) – الامــارات – يوليــو ١٩٩٣ ص ٢٣ .

١٩ – خالد المعــالي : عيون فكرت بنا – ريــاض الريس للكتب والنشر – لنـدن الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ٤٧ – ٤٨.

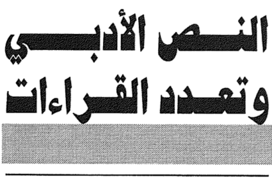
٢٠ – قــاسم حــداد : عزلـة الملكـات ، كتاب كلمات البحــرين الطبعـة الأولى ١٩٩١ ، ص ٥٩ – ٦٠

٢١ – محمـد صــالـح : صيـد الفراشــات – الهيئـة المصرية العــامـة للكتاب الطبعـة الأولى ١٩٩٦ ص ٧٠.

٢٢ – بول شاؤول : أوراق الغائب – دار الجديد – بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢٣ – السابق ص ٢٥.

* * *



النص الأدبي وتعدد القراءات

بشير ابرير *

١ – مقدمة :

إن ما تحتويه هذه الدراسة إن هو إلا محاولة بسيطة في حاجة الى تعميق وروية، ذلك أن ميدان النص والقراءة ميدان متشابك ومتعدد المحطات ومعقد المسالك، فلا تكاد تحاول الاجابة عن سؤال إلا وتجد نفسك أمام تساؤلات عديدة أخرى.

تتأسس هذه الدراسة على العناصر التالية:

١ – مفهوم النص وذلك بالعرض والتحليل والنقد لمجموعة من التعريفات ونلخص منها التعريف الاجرائي الذي سنتبناه عن النص الأدبي،

٢ – بين النص والخطاب: نبين فيه التداخل الموجود بين النص والخطاب، فهل النص هو الخطاب؟ وأيهما أشمل من الآخر؟ وما الفرق بينهما ؟ وما هي الصفات المميزة لكل منهما؟

٣ – أنواع النص ونبين فيه أنواع النصوص مثل النص الاعلامي والنص العلمي والنص الأدبي بشكل خاص وما يميزه عن غيره من النصوص الأخرى غير الأدبية؟

٤ – النص وتعدد القراءات : ونحاول الاجابة فيه عن الأسئلة التالية: ما مفهوم القراءة؟ وما هي خصوصيات القراءة الأدبية؟ وهل يفرض علينا نص معين نوعا من القراءة؟ ولماذا تعدد القراءات؟ هل يعود ذلك الى تعدد القراء؟ وتباين خصوصياتهم النفسية والاجتماعية والحضارية؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات؟ أم يعود الى تعدد مناهج القراء. سنحاول الاجابة عن هذه الأسئلة بتقديم أمثلة تطبيقية من نصوص أدبية كلما كان ذلك ممكنا.

٥ – خاتمة نجمل فيها أهم ما تم التوصل إليه من آراء.

★ كاتب وأستاذ جامعي من الجزائر.

٢ – مفهوم النص :

نسجل – من البداية – أننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات الخاصة بالنص،وكل تعريف منها يعكس وجهة النظر الخاصة بمعرفة وبالمرجعيات الفكرية والتراكمات المعرفية التي ينطلق منها ولذلك سنقتصر على بعض التعريفات التي نراها تخدم الموضوع.

– فالنص هو : «ما تنقريء فيه الكتابة ، وتنكتب فيه القراءة» (١)

وتذهب «جوليا كريستيفا» "J. Kristeva" الى أن النص «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصلي راميا بذلك الى الاخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة .» (٢).

ويرى بول ريكور "P. Recourd" أن النص «خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة» (٣).

إن كل تعريف من هذه التعريفات يحيلنا إحالة تتناسب ووجهة النظر الخاصة به، فالتعريف الأول ركز على انقرائية الكتابة، وانكتابية القراءة إن صح التعبير وهو لم يخرج عن إطار المكتوب. والتعريف الثاني لـ «جوليا كريستيفا» يحدد النص كإنتاجية Productivité وعلاقته باللسان Langue الذي يحصل فيه هي علاقة توزيعية ، أي علاقة هدم وبناء على رأي الاستاذ سعيد يقطين، ثم هو أيضا مجموعة نصوص متبادلة أو متناقصة، إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

ويؤكد «بول ريكور» على تثبيت النص بواسطة الكتابة أي أن النص هو ما نكتبه.

أما «رولان بارث R. Barthes» فقد أعد النص نسيجا «ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب جاهز يكمن وراءه،

ـ نوعا ما، ـ المعنى ـ الحقيقة مختفيا.. فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت (هو نسيج العنكبوت وشبكته)»[٤].

إن «رولان بارث» عندما شبه النص بالنسيج الذي ينتج لنا حجابا جاهزا أو لباسا نلبسه ونختفي فيه ويصبح جزءا من شخصيتنا يكون — فيما أرى ـ قد أصاب كثيرا من الحقيقة لأن النص هو أيضا منتج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقيمها «الناص/الكاتب» للكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا ـ في النهاية ـ نصا كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته فالناص يعادل أو يوازي العنكبوت ـ في هذا التعريف ـ والشبكة توازي أو تعادل الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص.

إن النص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة» [٥] وهو «شكل لساني للتفاعل الاجتماعي» [٦] تبعا للمقام الذي أنتج فيه وللعلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية.

فهو مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل إنه إذن عينة من السلوك الانساني المكتوب والمنطوق. وهو عند «هيلمسلاف» ملفوظ مهما كان منطوقا أو مكتوبا طويلا أو موجزا قديما أو جديدا فكلمة «قف» هي نص مثله مثل رواية طويلة فكل مادة لسانية تشكل نصا، يكون قابلا للتحليل الى صفات هي نفسها قابلة للتجزئة الى أقسام وهكذا الى أن تنتهي إمكانيات التقسيم [٧] هذا عن النص بشكل عام.

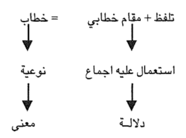
أما النص الأدبي : فهو ـ في رأيي ـ نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الانسانية أهمها على الاطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قارىء الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية فعليه أن ينزع الى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية وغير ذلك من المعارف الانسانية وهو ما يلقي مسؤولية اضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الامكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها. [٨]

٣ - بين النص والخطاب

عندما نقرأ بعض الدراسات نجد كثيرا منها قد استعملت مصطلح النص text وهي تقصد الخطاب discours، ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد النص. ولذلك نتساءل ما الفرق بين النص والخطاب؟ أين يلتقيان وأين يفترقان؟

إن مصطلح الخطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية، ناتجة عن مخاطب معين وموجهة الى مخاطب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما يسمى الآن بـ «لسانيات الخطاب» "Linguistique de discours".

وهو على رأي «بيار شارودو P. Chareaudeau» ما تكون من ملفوظ ومقام تخاطبي وأن الملفوظ énoncé يستلزم استعمالا لغويا عليه اجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وأن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة ويمكن أن نبين ذلك من خلال الخطاطة التالية [٩].



ويمكن أن نبين الفرق بين الخطاب وبين النص كما يلي:

١ - يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص الى متلق غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءة أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس ـ أولا وقبل كل شيء ـ على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة.

٢ - الخطاب لا يتجاوز سامعه الى غيره أي أنه مرتبط بلحظة انتاجه بينما النص له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان..

٣ - الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة، أو كما قال «روبير اسكاربيت R. Escarpit» : «اللغة الشفوية تنتج خطابات des discours بينما الكتابة تنتج نصوصا des textes[١٠] وكل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاما خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسية في الزمان والمكان.

إن الخطاب على رأي ليتش وزميله شورت — تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب. وتبعا لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق [١١].

ولكن على الرغم من هذه الفروق فإنه يوجد من لا يفرق بين الخطاب وبين النص ويستعملهما بالمعنى نفسه، السرديون: «جينيت» و«تودوروف» و«فاينريش» لا يميزون بينهما [١٢].

٤ – أنواع النصوص :

تتعدد النصوص بتعدد المعارف الانسانية في العلوم والآداب والفنون وليس من السهولة أن نقرأها كلها، بل ليس في الامكان ذلك وإنما نتواصل معها تبعا لتخصصاتنا ويمكن أن نقدم الأنواع التالية:

أ – نصوص يسيطر عليها السرد (تحقيقات ، روايات تاريخ).

ب – نصوص يسيطر عليها الوصف (أجزاء من روايات أو قصص).

ت – نصوص يسيطر عليها التحليل (مداخلات علمية دروس، رسائل عمل...).

ث – نصوص يسيطر عليها التعبير (أشعار ، روايات ، مسرحيات ، رسائل خاصة ....).

ج – نصوص يسيطر عليها الأمر (وثائق إدارية، تقارير، محاضر، تعليمات...).

ويمكن أن نجمل النصوص في ثلاثة أنواع كبرى هي :

أ – النص الاعلامي :

ويتمثل في الصحافة والاشهار ونستمده من المكتبات والأكشاك والمراكز الثقافية والاشتراكات ويستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة، ويتوجه لأغلب الجماهير ليمكنها من الفهم الاجمالي لمختلف الأحداث.

ب – النص العلمي :

ويتميز بكونه يقدم حقيقة لا يوجد فيها اختلاف مثل : زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن مدينة عنابة تقع على شاطيء البحر الأبيض المتوسط وهي تبعد عن مدينة قسنطينة بـ ١٥٠ كلم. فالخطاب العلمي يقدم حقائق علمية يتفق عليها الناس ويستعينون في ذلك باختيار نتائجها بوسائل مادية محددة، ومعايير الحكم على هذه الحقائق لا يترك مجالا للجوانب الخاصة التي تميز هذا الفرد عن ذلك وإنما لها واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية [١٣].

ج – النص الأدبي :

هو نقيض للنص العلمي ، لأنه غير ثابت ولا يقدم حقيقة علمية دقيقة وإنما يقدم حقيقة فنية تنبع من الذات.

إن النص الأدبي «هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية .... وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن على العلم، عند النقاد وعلماء الجمال هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة : التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص ... » [١٤].

فعندما نقرأ جملة «فرانز كافكا» «جئت الى العالم بجرح فاغر وذلك كل متاعي » أو جملة : «لو كنت موسيقارا لعزفت اللحن الذي لم يعزف بعد».

فإن قراءتنا تكون بناء على خصوصياتنا النفسية والاجتماعية والمعرفية، وكل منا سيتلقى الجملتين بشكل خاص يختلف عن الآخرين، وقد يحدث تشابه ولكن لن يكون أبدا صورة طبق الأصل. فالنص الأدبي بما فيه من حساسية فنية وطاقة جمالية خلاقة يخاطب الانسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا ويعمل على إيقاظه وربما لذلك قال «الدوس هكسلي» : «إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما، ولكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي» [١٥].

٥ – النص وتعدد القراءات :

إن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الاطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها فمنها:

– «القراءة فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام تعقبها يقظات..» [١٦].

– «القراءة جزء من النص، فهي منطبعة فيه محفورة عليه، تعيد كتابته » [١٧].

– وهي من منظور اجتماعي : «ظاهرة اجتماعية وايديولوجية بمعنى أنها ترتبط أساسا بسلم القيم الجماعية وعلى أن الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقية المتعارضة غالبا، لتتمفصل على مستوى القراءة» [١٨] لن نستمر في تعداد التعريفات الخاصة بالقراءة لأنها كثيرة ، كما سبقت الاشارة بل يمكن أن نورد تعريفا ظهر لنا من عدة قراءات وهو : أن القراءة فعل متشابك ومعقد يعمل على إخراج العمل الأدبي من حالة الامكان الى حالة الانجاز يخرجه من نطاق الكمون الى نطاق التحقق أي انتقاله من الموجود بالقوة الى الموجود بالفعل على رأي علمائنا العرب القدماء وهي تلاقي القاريء بالنص في مستوى ما.

إن القراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي إنها ـ إن صح التعبير ـ ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم وهذا كاف وحده بجعلها تتعدد وتتجدد باستمرار.

لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي؟

هل يعود ذلك الى كون بعض النصوص يفرض على المتلقي نوعا معينا من القراءة؟ أم يعود الى تعدد القراء واختلاف معارفهم وثقافتهم؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم

مستويات؟ أم يعود الى تعدد المناهج النقدية التي يستثمرها النقاد في قراءة الأدب وتحليله؟

توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القاريء الى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى فمثلا : رواية الطيب صالح «موسم الهجرة الى الشمال» لا يمكن — فيما أرى — للقاريء ألا ينشغل بشخصية مصطفى سعيد، أو بالاشكاليات الحضارية الكامنة فيها .. أي أن النص يقرر الى حد كبير استجابة القاريء على رأي الناقد الألماني «ولنفجانج إيسر» [١٩].

فللنص سلطة يمارسها على القاريء إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته.

إن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر الى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قاريء آخر ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء [٢٠] ثم إن القاريء الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر الى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة الشائعة:

«أنا الآن لست أنا بعد لحظات».

إن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات فعلى رأي «اسكاربيت R. Escarpit » توجد:

– القراءة العارفة والقراءة المستهلكة:

فالأولى تتجاوز العمل الأدبي لتدرك الظروف المحيطة بانتاجيته وتفهم نواياه. وتحلل أدواته وتعيد تشكيل نظام الاحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي ... إنها قراءة حكيمة محفزة. والثانية قراءة تذوقية تنبني على الاعجاب (أو عدمه) بالعمل ولا غرو أن يتقرر المصير التجاري للكتاب بمدى إقبال الجمهور عليه» [٢١].

تتعدد القراءة بتعدد المناهج النقدية التي هي مناهج قراءة

أ – «فرولان بارث» أعطى أهمية كبيرة للقاريء لأنه رأى أن الدراسات النقدية قد ركزت اهتمامها على المؤلف ولم تعط الأهمية الكافية للقاريء ولذلك رأى بين القاريء والنص علاقة اشتهاء متبادل [٢٢]، أي النص الذي يحقق للقاريء المتعة.

وقد رأى «بارث» أن قراءة النص يجب أن تستند الى النظام النصي نفسه الذي يستعان في توضيحه ببعض الفروع الأكاديمية : كعلم النفس التحليلي والنقد الموضوعاتي thématique والتاريخي والبنوي structureles وتتأسس قراءة «بارث» التي طبقها على قصة «بلزاك Sararine» على الخطوات التالية:

١ – وضع الألغاز "herméneutique" ومسلكه الحقيقة التي تعرف من خلال العقدة مثل : التساؤل عن اسم Sarizine أمؤنث هو أم مذكر؟ لأن له دلالة أنثوية.

٢ – وضع الأفعال : ومسلكه الأفعال "actions" من مختلف الأحداث والوقائع.

٣ – الوضع الرمزي symbolique : ويكون على مستوى الاستبدالات substitutions التي تتم من خلال الصور البلاغية والتعابير المتتابعة والمتضادة مثل : (الحياة والموت البرودة والحرارة والداخل والخارج) ومختلف التنوعات التي تحصل على مستوى الفضاء (من الحديقة الى قاعة الاستقبال...).

٤ – الوضع الخاص بالمعنى sémique ويتعلق بالمعاني المفردة مثل دلالات المعنى التالية: الأنثوية féminité بالنسبة لـ"Sararine" ... الخ.

٥ – الوضع الثقافي ويحيل الى سلطة علمية أو أخلاقية أو ثقافية، لأنه يتمثل في المعرفة le savoire ، بتعبير آخر هو الوضع الذي يتعلق بكل ما يمكن أن نعده مرجعا référent وقد يتجسد في الحياة اليومية أو في المظاهر الحضارية بصفة عامة.

إن هذه الأوضاع التي قدمها «رولان بارث» لا تخضع لأي ترتيب على مستوى النصوص بقدر ما توضح الجمع pluriel الذي يتألف منه أي نص . [٢٣].

ب – يمكن أن نقرأ النص من منظور اللسانيات البنيوية: فنستثمر هذه المعرفة في قراءة النص بالبحث في مختلف بنياته: الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية والدلالية، أي التركيز على مستويات المعنى وترابط بعضها ببعض وتفاعلها فيما بينها ، ذلك أنه لا يمكن للمستوى أن يؤدي المعنى بمفرده بل من خلال علاقاته مع المستويات الأخرى في سياق لغوي واحد، فالكلمة على سبيل المثال - تحيا بين أخواتها على رأي علمائنا العرب القدماء عبد القاهر الجرجاني مثلا.

ويمكن أن نورد الأمثلة التالية:

١ – على مستوى المعجم:

نأخذ المقطع الآتي من قصيدة نزار قباني «خربشات طفولية»

١ – خطيئتي الكبيرة الكبيرة
٢ – انني يا بحرية العينين يا أميرة
٣ – أحب كالأطفال
٤ – وأكتب الشعر على طريقة الأطفال
٥ – فأشهر العشاق يا حبيبتي

٦ – كانوا من الأطفال

٧ – وأجمل الأشعار ، يا حبيبتي

٨ – ألفها أطفال

(..........)

٩ – وأنني أقدر في بساطة

١٠ – أن أرسم النساء في كراستي

١١ – بهيئة الأشجار

١٢ – وأجعل النهد الذي اختاره

١٣ – طيارة من ورق

١٤ – أو زهرة من نار

يظهر لنا من هذه المقطوعة :

أ – مجال الكتابة وتدل عليه الكلمات:

«خربشات ، أكتب ، الشعر، ألفها، أرسم، كراستي، ورق»

ب – مجال الأنوثة وتدل عليه:

«بحرية العينين، أميرة، حبيبتي، النساء، النهد، زهرة،...»

ت – مجال الطفولة وتدل عليه الكلمات التالية :

«طفولية ، كالأطفال، طريقة الأطفال، ألفها أطفال بمنطق (الصغار) ودهشة (الصغار) طيارة من ورق .

ونكتفي بهذا على مستوى المعجم (٢٤).

٢ – على المستويين الصرفي والنحوي:

يمكن أن نمثل بالمنفرجة قصيدة أبي الفضل يوسف ابن النحوي المتوفى سنة ٥١٢ هـ وعدد أبياتها أربعون بيتا نقتطف منها الأبيات التالية على سبيل التمثيل، ولكن الحديث سيكون بالنظر الى القصيدة كلها.

١ – اشتدي أزمة تنفرجي   قد آذن ليلك بالبلج

٢ – وظلام الليل له سرج   حتى يغشاه أبو السرج

٣ – وسحاب الخير لها مطر   فإذا جاء الابان تج

٤ – وفوائد مولانا جمل   لسروج الأنفس والمهج (٢٥)

ومن يدرس هذه القصيدة من حيث أبنية أفعالها سيلاحظ غياب بعض الأوزان مثلا : «فَعَلَ يَفْعُلُ» ويلاحظ في مقابل ذلك حضور وزن «فَعَلَ يَفْعَلُ» ومرد ذلك ـ فيما أرى ـ الى أن الأفعال التي بوزن «فَعُلَ يَفْعُلُ» تتواتر في الكلام العربي بنسبة قليلة جدا. ثم إن «فعل» ليس فعلا بأتم معنى الكلمة،وإنما يدل على الاتصاف بصفة لذلك فهو قليل العدد نسبيا، قليل التصرف، يلازم حركة واحدة في المضارع هي حركة عين الماضي ذاتها مثل «حَسُنَ يَحْسُن» (٢٦).

ومن جهة أخرى فإن القرآن الكريم «لم يستعمل منها الا أحد عشر فعلا، وهي نسبة ضعيفة جدا تدل على قلة أهمية الصنف من الأفعال في الاستعمال» (٢٧) فهو كما قال ابن جني: «ضرب قائم في الثلاثي برأسه غير متعد البتة، وأكثر باب فَعَل وفعل متعد. فلما جاء هذا مخالفا لهما وهما أقوى وأكثر منه خولف بينهما وبينه، فووفق بين حركتي عينيه، وخولف بين حركتي عينيهما» (٢٨) نفهم من هذا أن حركة عين الفعل مهمة جدا في التفرقة بين هذه الأوزان، وهي في هذا الوزن تأتي ضمة في المضارع والماضي مثل : كَرُم يَكْرُمُ. أو كما قال رضي الدين الاستراباذي عن ابن الحاجب أنه:

«ذكر «فَعُل» مثالا واحدا لأنه ليس مضارعه الا مضموم العين وليس إلا لازما وكون «فَعُل» لازما لأنه «لأفعال الطبائع ونحوها كـ «حَسُن وقَبُحَ وكَبُر فمن ثمة كان لازما» (٢٩).

وإذا علمنا أن حركة العين في «فَعُلَ يَفْعُل» هي الضمة ، وأن موضع النطق بها خلفي ودرجة الانفتاح فيها منغلقة زيادة على ذلك تتصف بأنها مستديرة والمقصود بالاستدارة ان الشفتين تكونان عند النطق بها مستديرتين بينما تنفرجان عندالنطق بالكسرة والفتحة.

والاستدارة في مستوى الشفتين تجعل نطقها أكثر ثقلا من نطق الحركتين الأخريين ولاسيما الفتحة التي هي أخفهما (٣٠) ، فإنه يمكن أن نبرر سر غياب وزن «فَعُل يَفْعُل» من المنفرجة بأن الشاعر ينشد الانفراج لهمومه وزوالها وذهابها عنه، ولذلك لم يستعمل وزن «فَعُلَ يَفْعُل» لأن حركة العين فيه وهي الضمة بما أنها خلفية ومستديرة ومنغلقة لا تنسجم مع ما ينشده الشاعر من انفراج لهمومه بسرعة فحركة عين الفعل هنا تتصف بالثقل مما يجعل انفراج الهموم بطيئا وهو ما لا يرغبه الشاعر.

وفي المقابل شكل وزن «فَعَلَ يفْعَلُ» حضورا مكثفا لأن ذلك يتناسب مع الانفتاح الذي يحدث في الفم أثناء التلفظ، فالانفراج والانفتاح يشتركان ـ هنا ـ في الأذهان للهم والشدة والحزن وفي نشدان الفرح والسرور بأسرع وقت ممكن (٣١).

ويتضافر المستوى الصرفي بالمستوى النحوي، من خلال البنية الزمنية التي تؤديها الجمل الفعلية في المنفرجة، فالفعل يعد أهم صنف من أصناف الكلمات إذ عليه نقيم الجمل ونبني النص وبفضله نعرف الزمن ونوعية الحركة في الخطاب.

وبرجوعنا الى المنفرجة لاحظنا هيمنة الزمن المستقبل ، إذ نجد ٣٨ فعلا تدل على المستقبل وهي نسبة كبيرة إذا ما قيست بالزمن الماضي الذي مثلته ١٠ أفعال فقط والزمن الحاضر الذي يبدو قليلا جدا حيث لا يمثله إلا ثلاثة أفعال فقط.

وهكذا يبدو الحاضر ولكأني به لا مكان له في هذا النص الشعري، فالماضي والمستقبل قد تضافرا على إقصاء الحاضر، وفي حالات أخرى يأتي المستقبل ليحول أزمنة الفعل من حاضرها المسحوق ويصرفها نحو الآتي، إما بأن يضعها في المعادلة الشرطية ، أو بوضعها في سياق مستقبلي آخر.

إن الماضي عندما تحول الى المستقبل - في المنفرجة - قد شكل مع المضارع والأمر تداخلا وأقام معهما وشائج قربى وعلاقات نسب أدت به الى التعاون معهما على سحق الحاضر وإلغائه في الكثير الأغلب.

فالحاضر — اذن - قد تجاوزه الماضي والمستقبل قد تجاوزهما معا، وعليه فإن الكون الزماني في المنفرجة كون مستقبلي يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر التي ترفض حاضرها المتأزم وتتشبث بمستقبلها الذي ترى فيه انفتاحا وانفراجا لأزمتها ، ولهذا تكررت هذه النغمة عند أبي الفضل يوسف ابن النحوي في أغلب أبيات قصيدته. لهذا كله ومن هذا كله تبقى «المنفرجة» نصا شعريا منفتحا على القراءات العديدة في جميع مستوياته (٣٢).

ج - يمكن أن نقرأ النص قراءة أسلوبية نركز فيها على الانزياحات المختلفة التي تخلقها اللغة والطاقات الدلالية المختزنة في النص التي تلامس مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارىء ويمكن أن نقدم النص التالي للأصمعي مثالا عن الانزياح والعدول في التعبير عن المألوف بما يخرق أفق الانتظار عند القارىء.

قال الأصمعي : «دخلت بعض مقابر الأعراب، ومعي صاحب لي. فإذا جارية على قبر كأنها تمثال، وعليها من الحلي والحلل ما لم أر مثله،وهي تبكي بعين غزيرة وصوت شجي. فالتفت الى صاحبي فقلت : هل رأيت أعجب من هذا ؟

قال : لا والله ولا أحسبني أراه.

ثم قلت : يا هذه : إني أراك حزينة وما عليك زي حزن!

فأنشأت تقول :

فإن تسألاني : فيم حزني ؟ فإنني رهينة هذا القبر يا فتيان

وإني لأستحييه والترب بيننا كما كنت استحييه حين يراني

ثم اندفعت في البكاء وجعلت تقول :

يا صاحب القبر يا من كان ينعم بي بالا ويكثر في الدنيا مواساتي

قد زرت قبرك في حلي وفي حللي كأنني لست من أهل المصيبات

أردت أن آتيك فيما كنت أعرفه أن قد تسربه من بعض هيئاتي

فمن رآني عبرى مولهة عجيبة الزي تبكي بين أموات (٣٣)

يتمثل الانزياح في هذ النص في التعارض الحاصل بين الحالة الخارجية للأعرابية وبكائها بعين غزيرة وصوت شجي ووجودها في المقبرة على قبر زوجها. فحالتها الخارجية تدل على الفرح وحالتها الداخلية ليست كذلك ، لذلك تساءل الأصمعي - باعتباره مخاطبا قائلا لصاحبه:

هل رأيت أعجب من هذا؟ فرد عليه صاحبه مؤكدا غرابة الحالة قائلا : لا والله ولا أحسبني أراه.

فزينة الأعرابية ولباسها لأحسن ما تملك من الحلي والحلل في حالة الموت، فيه خروج عن المألوف، فيه عدول عن المعمول به في طقوس الموت التي تتطلب نوعا معينا من اللباس ، ثم إن وجود الأعرابية وهي في حالتها تلك في المقبرة لا يتناسب مع المكان بل يمكن أن يتناسب مع العرس مثلا.

ففي هذا التعارض — اذن - تكمن أسئلة القارىء : لماذا هذا التعارض ؟ لماذا تزينت هذه الاعرابية بما يدل على العرس؟ ولماذا هي موجودة على قبر كأنها تمثال تبكي بعين غزيرة وصوت شجي ؟ هل هي حزينة أم مسرورة ؟ إن هذا التعارض الذي تتميز به الأعرابية يدل على أنها تعيش أزمة نفسية عميقة اختلط عليها بعد الماضي السعيد مع زوجها، وبعد الحاضر المحزن الذي يتمثل في موت زوجها فأرادت أن تعيش البعدين معا، ولكن - في حقيقة الأمر - أنه يوجد صراع مرير بين الماضي والحاضر عند الأعرابية ، فهناك نفي ورفض دائمان لواحد من البعدين بغية تأكيد الآخر، فالعلاقة بينهما علاقة اقصاء فلابد أن يختفي إما الحزن وإما الفرح، فالبعد الحقيقي هو الذي يمارس هيلمانه وهو الذي يبقى في النهاية. ونرى في هذا النص أن الحزن هو البعد الأقوى وأن مظهر الفرح يدل - في الحقيقة - على الحزن لا على الفرح كما يدل البكاء، في بعض الأحيان، على ا لفرح.

د - كما يمكن أن نقرأ النص قراءة سيميائية فنبحث في العلامات والاشارات والرموز والايقونات ونحاول أن نقدم تطبيقا واحدا عن العلامة دون الغوص في باقي الجوانب الأخرى.

فالعلامة معطى نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري، أصله الوضع والعرف والاصطلاح يمكننا من خلالها ، معرفة العلاقة بين سعة أي نظام تبليغي وطبيعة مكوناته الدلالية فالقارىء للنص يجب أن يكون على معرفة كافية بنظامها لكي يتمكن من فهمها وتحليلها ومعرفة مختلف وظائفها.

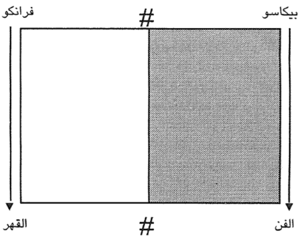
ولنأخذ المثال التالي:

جاء في رواية عبدالحميد بن هدوقة «الجارية والدراويش» النص التالي :

«... أرواح المخلوقات البشرية أنشئت دفعة واحدة، ووضعت بذورها في آدم فردا فردا.. بيكاسو، فرانكو أليندي، بينوشي راسبوتين، لينين سالزار، أميل كاركابرال، عرفات، بيجن، شيوخ البترول والخميني ، ناصر والسادات، بوجو الأمير عبدالقادر، غاندي، هتلر ، لومنبا، تشومبي ، بودمين، باشا أغا بوعلام.. كلهم

كلهم خلقوا دفعة واحدة ووضعوا في آدم .. أنت أنا، السجان، النقابة، الخنساء، صاحبة الراية... الجميع انشئوا دفعة واحدة» (٢٤).

فبتأملنا لهذا النص نجده مؤلفا من علامات عديدة، وكل علامتين لهما علاقة ببعض، فالعلامة الأولى تستدعي الثانية، والعلامة الثانية تنبني على العلامة الأولى، وهكذا فإن كل علامة تحيا وتفصح عن معانيها ومضامينها من خلال تضافرها مع العلامة الأخرى على الرغم من التضاد أو التنافر الظاهر بينهما ويمكن أن نبين ذلك من خلال الرسم البياني التالي :



وهكذا فمن كل علامتين متتاليتين يمكننا إنشاء رسم كهذا بالنسبة لجميع الثنائيات الأخرى

هـ – قراءة تستثمر لسانيات الخطاب ومناهج تحليله:

فنتعامل مع النص الأدبي على أنه رسالة بين مخاطب (كاتب) ومخاطب (قارىء) وتهتم بالبحث في محاولة معرفة أفعال الكلام les actes de parole وأحوال الخطاب les sutiations des discours ووظائفه المختلفة:

أولا : يمكن قراءة النص طبقا لوظائفه:

١ – الوظيفة المرجعية fonction référentielle: وتتأسس على المخاطب ومن خلالها يمكننا معرفة المرجعيات المعرفية والثقافية التي ينطلق منها والتي تبديها اللغة في النص،فتبحث في حالات المصطلحات والأفكار التي تعود الى إطار مرجعي واحد، فنعرفها ما إذا كانت مرجعيات نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو تاريخية..

فمثلا عندما نقرأ الفقرة التالية من رواية الطيب صالح «موسم الهجرة الى الشمال»، نلاحظ بوضوح أن مرجعيتها تاريخية حضارية.

«... إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة وقعقعة سنابك خيل النبي وهي تطأ أرض القدس، البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام. نعم يا سادتي إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ... » (٣٥).

٢ – الوظيفة التعبيرية fonction expressive: وتسمى كذلك الوظيفة الانفعالية وتتأسس على المخاطب فتبدي عواطفه ومواقفه تجاه قضية ما ويتجلى ذلك مثلا في طريقة النطق وفي بعض الأدوات اللغوية التي تدل على الاستفهام أو التعجب أو الانفعال.

٣ – الوظيفة الافهامية fonction conative : وتتعلق بالمتلقي ، فالنص يكمله على أحسن وجه، فهو يخضع لتأثير حرية القارىء بأقصى ما في هذه الحرية من شفافية. إن للقارىء قدرة مشروطة وهو في ذلك لا يختلف عن الكاتب.

٤ – الوظيفة الانتباهية fonction phatique : وتتعلق بقناة التخاطب وتتجلى كثيرا في المحاورات الشفاهية، ولذلك يمكن أن ندرج فيها كل ما من شأنه أن يثير انتباه المتلقي من تكرارات وتأكيدات أو إطناب..

٥ – الوظيفة ما وراء لغوية fonction méta linguistique : وتتأسس على الوضع "code" وتعمل على التأكد من أن طرفي الخطاب ينطلقان من الأوضاع نفسها. فهناك علاقات وثيقة بينهما ويمكن أن تراعى في القراءة وهي:

● وحدة اللغة : فالكاتب يستثمر في إبداعه الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.

● وحدة الثقافة : أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية العامة المشتركة.

● وحدة البداهة: أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط، فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال (٣٦).

٦ – الوظيفة الشعرية / الأدبية fonction poétique : وهي الوظيفة التي يكون فيها النص / الخطاب غاية في ذاته فتصبح هي المعنية بالدرس.

ثانيا : قراءة النص طبقا لبنياته الخطابية (٣٧) : ويتم ذلك كما يلي:

١ - قراءة البنية الوقائعية أو السردية : وذلك بالبحث في طريقة سرد الأحداث وتنوعها وعلاقات الشخصيات الموجودة في النص وأدوارهم المختلفة والزمان والمكان، أي نحاول الاجابة عن الأسئلة التالية من ؟ وماذا؟ ومتى؟ وأين؟.

٢ - قراءة البنية الاخبارية : وفيها يقدم حدث أو موضوع في شكل نصوص وصفية. أو في شكل دلائل فنعمل على بحث الوسائل الخاصة بالموضوع أو الحدث أو الكلمات والوسائل المختلفة التي تتحكم فيه.

٣ - قراءة البنية الحوارية : فالنص يقدم في شكل محاورة أو مخاطبة أو مراسلة فنعمل على معرفة المرسلين والمتلقين وبحث وسائط الحالة التواصلية (من يكتب لمن؟ ولأي غرض؟...).

٦ - خلاصة :

إن أهم ما نستخلصه من كل ما قدمنا هو أن القراءة مفتوحة أبدا.. ولا يمكن لها أن تنتهي، ومتعددة أبدا ولا يمكن للنص الأدبي أن يقرأ قراءة أو قراءتين فقط وإنما هو يتغذى باستمرار ويتجدد بالقراءة ففي كل قراءة إضافة له.

ثم إن هذه القراءات لا تختلف إلا لتأتلف ، وتتداخل وتتنوع لتتكامل وذلك ما يميز قراءة الأدب عن غيرها من القراءات ، فهي تبحث دائما في تعدد الدلالات المختلفة التي يحملها النص، لأنه لا يمكن أن يقدم المعنى هكذا جاهزا ونهائيا . فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة وكلما كان النص كانت القراءة وكلما كانت القراءة كان النص.

٧ - مراجع الدراسة :

١ - رشيد بن حدو - قراءة في القراءة — مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد ٤٨-٤٩ / ١٩٨٨ - ص ١٣.
٢ - سعيد يقطين — انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي - ط (١) . ١٩٨٩ - ص ١٩
٣ - عزالدين المناصرة - نص الوطن وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة - مجلة التبيين العدد (١) - ص ٤٠.
٤ - رولان بارث - لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي العدد ١٠. سنة ١٩٩٠ - ص ٣٥.
٥ - محمد مفتاح — تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص — ص ١١٩/ ١٢٠.
٦ - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - ص ١٨.
٧ - «ديبوا» معجم اللسانيات.
٨ - انظر بشير ابرير ، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل ، عدد ٥٢٤ - ص ٢٩ - سنة ١٩٩٥.
٩ - Maingueneau - initiation aux méthodes de l'analyse du déscours, p. 113
١٠ - R. Escorpit l'ecrit et la communication. p. 17.
١١ - انظر سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي - ص ٤٤.
١٢ - انظر - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - ص ١١ وما بعدها.
١٣ - محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - سنة ١٩٧٩ ، ص ١٢ .
١٤ - المرجع نفسه - ص ٢.
١٥ - المرجع نفسه - ص ٥.
١٦ - رشيد بن حدو — قراءة في القراءة — مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨-٤٩ / ١٩٨٨ - ص ١٤ .
١٧ - المرجع نفسه - ص ١٨.
١٨ - المرجع نفسه - ص ١٦.
١٩ - فاضل ثامر — من سلطة النص الى سلطة القراءة — مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٨-٤٩ / ١٩٨٨، ص ٨٩.
٢٠ - المرجع نفسه - ص ٩٣.
٢١ - رشيد بن حدو — قراءة في القراءة — مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨-٤٩ / ١٩٨٨ - ص ١٥ .
٢٢ - المرجع نفسه - ص ١٩.
٢٤ - انظر الاستاذ محمود ابراقن — تحليل الأقلام والنصوص ، الأسس المنهجية للتحليل النصي — رولان بارث . الحلقة «٣» جريدة السلام الجزائرية العدد (٢١٥) يوم ١٨/٧/١٩٩١.
٢٤ - للمزيد من التفاصيل انظر : ميشال باربو، مفهوم الانتحاء الدلائلي وتطبيقه على نص شعري لنزار قباني، ندوة قابس / تونس ١٩٨٦ للنقد العربي.
٢٥ - القصيدة موجودة بكاملها في : «المنفرجة» شرح أبي الحسن علي البوصيري تحقيق وتقديم «أحمد بن محمد أبورزاق (أبو روح)» ، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ١٩٨٤.
٢٦ - انظر — فخر الدين قباوة - تصريف الأسماء والأفعال - ١٩٧٨ ، ص ٨٨.
٢٧ - الطيب البكوش — التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث - ص ٨٤.
٢٨ - المرجع نفسه - ص ٨٤ هامش رقم (١)
٢٩ - الرضي الاستراباذي - شرح شافية بن الحاجب، تحقيق محمد الزفزاف وآخرين، بيروت — لبنان دار الكتب العلمية ١٩٨٢. الجزء (١) . ص ٦٧.
٣٠ - المرجع نفسه - ص ٧٤.
٣١ - انظر للمزيد من التفاصيل : بشير ابرير، مستويات الخطاب في الأدب المغربي القديم، المنفرجة نموذجا، الملتقى التأسيسي الأول، جامعة باتنة أيام ٠٩/ ١٠/ ١١ مايو ١٩٩٤.
٣٢ - المرجع نفسه .
٣٣ - النص مأخوذ من ابن القيم الجوزية، أخبار النساء.
٣٤ - النص مأخوذ من رواية الجازية والدراويش — ص ١٣٢/ المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ١٩٨٣.
٣٥ - الطيب صالح — موسم الهجرة الى الشمال - ص ١٠٠ — عيون المعاصرة.
٣٦ - رشيد بن حدو — قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد ٤٨-٤٩ / ١٩٨٨ - ص ١٥ .
٣٧ - تمكن العودة الى : Francine cicurel - lectures interactives en langues étrangéres - ص ٤٩، ٥٠، ٥١ سنة ١٩٩١.

* * *



مصادر التاريخ العماني الحديث

محمد صابر عرب *

العمانيون في مواجهة الوجود البرتغالي : (دراسة في مصادر التاريخ العماني)

لقد شغلت عُمان مساحة تاريخية وحضارية في عمر التاريخ الانساني عموما والتاريخ العربي على وجه الخصوص.

وبكل تأكيد فقد كان للموقع المتميز الذي احتلته عُمان أهمية كبيرة، حيث وفر لها كل مقومات الدولة الحضارية ، ولذا فقد كانت مطمعا عبر عصور التاريخ للكثير من الشعوب وفي مقدمتها الفرس. ومع مطلع العصور الحديثة كانت عُمان في مقدمة البلدان العربية التي وقعت فريسة للاحتلال البرتغالي (العقد الأول من القرن السادس عشر).

لقد أخذ الاستعمار البرتغالي يدعم من وجوده على السواحل العمانية بعد أن كان قد عرف طريقه من قبل الى شرق أفريقيا والمحيط الهندي.

وعلى الرغم من تناقض التيارات السياسية في الخليج بدءا من القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن الثامن عشر. بسبب تعارض المصالح وتباين الاتجاهات واختفاء ممالك كان لها دور أساسي وظهور قوى لم يكن لها تأثير على مسرح الأحداث. على الرغم من كل ذلك فإن ما كتب في تاريخ عُمان عن تلك الفترة لا يتناسب بأي حال مع ثقل الأحداث وأهميتها. وليس من قبيل المصادفة أن يتوافق غروب العصر الاسلامي الذهبي الذي بدأ بمنتصف القرن الثامن الميلادي وانتهى بنهاية القرن الخامس عشر. وليس من قبيل المصادفة أن ينتهي هذا العصر مع مقدم البرتغال. وإنما كان الوجود البرتغالي بمثابة النهاية التي عجلت بالقضاء على الكيانات السياسية العربية والاسلامية، التي بقيت ما يزيد على سبعة قرون وهي في أوج قوتها.

ولعل القوى الاسلامية سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي قد شغلتها المصالح الاقتصادية من جانب بينما أنهكتها الخلافات السياسية بشكل عجل بنهايتها مع مقدم البرتغاليين من جانب آخر.

لقد امتزجت الدوافع الاقتصادية والدينية والسياسية ببعضها البعض لكي تدفع بالبرتغاليين وهو شعب لم يكن قد

* كاتب وأستاذ جامعي من مصر.

تجاوز المليون ولم يسبق له أن لعب دورا مؤثرا على مسرح الأحداث السياسية في أوروبا، لقد قدر لهذا الشعب الذي تشرب الروح الصليبية التي خلفتها العصور الوسطى لكي يلعب دورا عجزت عن تحقيقه البابوية بنفوذها وتراثها متضامنة مع الامبراطورية الرومانية المقدسة بما تملك من نفوذ سياسي على كافة الدول الأوروبية.

ومن أجل تحقيق الطموحات الكبرى التي سيطرت على الملكية البرتغالية فقد تهاوت ممالك اسلامية عريقة وسقطت قلاع وحصون، سواء في شرق افريقيا أو في الخليج العربي.

واللافت للنظر أنه على الرغم من خطورة الموقف، حيث انكشفت الدوافع الصليبية منذ الوهلة الأولى، على الرغم من كل ذلك فإن الممالك الاسلامية لم تحاول التنسيق فيما بينها مع أن الجميع كان مستهدفا، بل والأكثر غرابة أن بعض الممالك الاسلامية قد أبدت تعاونا ملحوظا مع البرتغاليين والبعض الآخر قد استعان بالبرتغال في محاولة لسحق غيرها من الممالك الاسلامية بسبب خلافات سياسية أو عرقية أو مذهبية في أحيان كثيرة.

وبينما كان المماليك في مصر والشام وقد أرهقتهم السياسة الاحتكارية التي فرضها البرتغاليون على الخليج العربي والبحر الأحمر ولذا فقد أدركوا حجم المخاطر الاقتصادية والدينية في الوقت الذي كانت شبه جزيرة ايبيريا تشهد صراعا اسلاميا مسيحيا نجم عنه سقوط آخر المعاقل الاسلامية، ناهيك عن المذابح الجماعية التي تعرض لها المسلمون والتي تمت بتنسيق تام بين البابوية والامبراطورية الرومانية المقدسة، بل وامتدت ضراوة هذه الروح الصليبية الى تتبع المسلمين الهاربين بعقيدتهم الى ساحل شمال افريقيا.

,لقد قدر المماليك الضرر الاقتصادي الذي لحق بهم لدرجة أن البحر الأحمر لم يعد يؤدي دوره الاقتصادي المنوط به طوال فترة التاريخ الوسيط، وبينما كل تلك الأخطار قد أحاطت بدولة المماليك، سواء في مصر أو الشام الا أنهم قد جانبهم التوفيق فلم يحاولوا التنسيق مع أي من القوى الاسلامية، سواء في الخليج العربي أو في شرق افريقيا بل راحوا يبحثون لهم عن صديق أوروبي أضير من كشف طريق رأس الرجاء الصالح ووحدت المصالح الاقتصادية بين المماليك والبنادقة ونشط السلطان قنصوه الغوري وذهب في تحذيره الى حد التهديد بتدمير الأماكن المقدسة المسيحية في فلسطين.

وتحركت حملة عسكرية من ميناء السويس حيث وصلت الى الساحل الغربي للهند في منتصف ١٥٠٨ وفي أوائل ١٥٠٩ تلقت القوات المملوكية هزيمة لم تكن متوقعة عند ميناء ديو على الساحل الغربي للهند (١).

ولذا فقد انسحب المماليك تاركين البرتغال لمزيد من التفوق والسيطرة. بينما تطلع المسلمون لقوة فتية كانت قد حظيت بشهرة واسعة بعد أن بسطت سيطرتها على العالم الاسلامي مع مطلع القرن السادس عشر وهم العثمانيون. وفسر البعض أهدافهم من السيطرة على العالم الاسلامي بأنهم ينوون تلقين البرتغال درسا قاسيا وتضاعفت الطموحات الاسلامية كلما حقق العثمانيون نصرا اسلاميا في شرق أوروبا وترقبت كافة القوى الاسلامية، حيث كان من المتوقع عقب الفتح العثماني لمصر ١٥١٧ أن يبدأ العثمانيون صراعهم ضد البرتغاليين في البحر الأحمر والمحيط الهندي.

لكن دلت الأحداث فيما بعد وحتى وفاة السلطان سليم ١٥٢٠ على أن قضية الوجود البرتغالي في المياه الاسلامية لم تلق أهمية كبيرة في السياسة العثمانية. وفي سنة ١٥٣٤ فتح العثمانيون العراق وهكذا امتد النفوذ العثماني الى سواحل الخليج العربي في المنطقة الشمالية، حيث دخل أمراء البصرة والبحرين والقطيف في طاعة العثمانيين وتطلع العثمانيون الى هرمز محاولة لالحاقها بالبصرة على اعتبار الأهمية الاقتصادية والأمنية لتلك الجزيرة، في وقت كانت هرمز قد سقطت تحت النفوذ البرتغالي وأصبحت قلعة عسكرية حصينة يصعب اختراقها.

ويمكن تأريخ العمليات البحرية العثمانية ضد البرتغاليين في عام ١٥٥٠، حيث استخدم العثمانيون البصرة كقاعدة للخروج بأسلوبهم الى مياه الخليج وتجاوب عرب الخليج احتماء بزعامتهم الاسلامية.

وعلى الرغم من أن العثمانيين قد حققوا قدرا من الانتصارات في البداية الا أن القطيف قد استعصت عليهم، بل تضاعفت خسائرهم بشكل لم يكن متوقعا وتأكد لهم أنه لا قبل لهم بالمعارك البحرية وأن المواجهة البرتغالية سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي في حاجة الى المزيد من الاستعدادات واقترح عرب الخليج القيام بعمليات بحرية غير نظامية ضد القواعد البرتغالية. ويبدو أن هذا الاقتراح على الرغم من أهميته الا أن المواجهة الاسلامية ضد البرتغاليين قد افتقدت في مجملها الى أي نوع من التنسيق.

وفي الوقت الذي اتخذ فيه العثمانيون البصرة قاعدة لمواجهة البرتغال (١٥٥٠) في نفس الوقت أقلع أسطول مصري من السويس بهدف انقاذ مسقط، التي كانت تحت الاحتلال البرتغالي منذ ١٥٠٧، وبعد قصف لمدة ثمانية عشر يوما استسلمت الحامية البرتغالية الا أن البرتغاليين قد استعادوا سيطرتهم عليها عقب امدادات وصلتهم من هرمز (٢).

وبناء على تعليمات من الباب العالي أعدم بيري باشا (قائد الأسطول العثماني في الخليج).

الجدير بالذكر أن كثيرا من المصادر لم تستطع أن تعلل السبب الحقيقي لاعدام بيري باشا والأكثر احتمالا أنه تجاوز التعليمات الصادرة إليه إذ أن السلطان سليمان القانوني قد أمر بيري باشا في ألا يجد في أخذ هرمز قبل أن يذهب أولا الى البصرة لكي يستعين بحاميتها غير أن بيري باشا نتيجة لما وجده من ضعف البرتغاليين في مسقط اعتقد بأن الحالة في هرمز ستكون متشابهة وتصور أن بإمكانه بعد أن استولى على قدر لا بأس به من الأسلحة من قلعة البرتغاليين في مسقط أن يخضع هرمز ولكن فشل بسبب الحصون والمقاومة العنيفة من قبل البرتغاليين.

وتجددت المحاولات العثمانية سنة ١٥٨١ تقديرا منهم لوقوع البرتغال تحت النفوذ الأسباني (١٥٨٠) وجاءت المحاولة على يد مغامر تركي يدعى مير علي بك، حيث قدم من عدن بأربع سفن شراعية، وفي ديسمبر ١٥٨١ وقعت المباغتة حيث أطلقت السفن مدافعها بكثافة شديدة مما أوقع الارتباك في صفوف الحامية البرتغالية ودخلت قوات علي بك مدينة مسقط. وقد سلب علي بك كل ما أمكن الحصول عليه من غنائم شحنها على أسطوله الصغير وتجددت محاولات علي بك على ساحل شرق افريقيا معلنا دفاعه عن المضطهدين والمظلومين من العرب والأفارقة متعهدا باسم السلطان التركي أن يخلص المنطقة من الأغلال المسيحية (٣).

والغريب في الأمر أن أكثر الكتابات الأجنبية في هذا الموضوع (٤) لم تفرق بين القرصنة بمفهومها التقليدي والتي كان يمارسها بعض الأفراد والجماعات في البحار والمحيطات وبين الدفاع المشروع ضد السياسة الاستعمارية الصليبية، التي بدت بشكل واضح في محاولات البرتغاليين تلك المحاولات التي اتسمت بقدر كبير من العنف والقسوة وفي سنة ١٥٨٥ حاول علي بك أن يثير السكان المسلمين في شرق افريقيا ضد البرتغاليين وأخذ يطمئنهم بأن ثمة أسطولا عثمانيا كبيرا في الطريق اليهم وعلى الرغم من نجاح علي بك في اعلان السيادة العثمانية على كثير من مقاطعات شرق افريقيا كممبسة ومقديشو الا أن الأسطول العثماني الكبير الذي وعد به لم يصل وقدم بدلا منه أسطول برتغالي بقيادة كوتنهو تمكن من قمع الاضطرابات الناشبة ونجح في القبض على علي بك حيث أرسل الى لشبونة وأجبر على اعتناق المسيحية ومات هناك.

لعل كل المحاولات الاسلامية بدءا بقنصوه الغوري وانتهاء بعلي بك قد تركت أثرا نفسيا سيئا على المسلمين عموما الى أن شاءت الأقدار أن يخرج من بين صفوف العثمانيين قيادة جديدة أدركت منذ الوهلة الأولى حقيقة الخطر القائم، لذا فقد كان الدرس الأول الذي وعيه الامام ناصر بن مرشد (١٦٢٤) هو العمل من أجل قيام وحدة كاملة لكافة القوى العُمانية ومن أجل تحقيق هذا الهدف فقد خاض حروبا ضارية ادراكا منه لحقيقة الصراع ضد البرتغال والاقدام على مغامرة من هذا النوع قبل توحيد عُمان يعد خطأ تكتيكيا خطيرا.

وعلى الرغم من خطورة القرار الا أن ناصر بن مرشد قد وعى القضية برمتها ولعله قد أسقط من حساباته كافة القوى الاسلامية الأخرى بدءا بالعثمانيين وانتهاء بالصفويين، ولعل العداء المتنامي بين العثمانيين والصفويين قد بدد أي أمل في التنسيق بينهما لدرجة أن كلا منهما راح يبحث له عن حليف خارج الدائرة الاسلامية.

فهاهم الفرس على عهد الشاه عباس الكبير قد أبرموا اتفاق «ميناب» مع الانجليز ١٦٢٢ بهدف طرد البرتغاليين من هرمز، وهاهم العثمانيون يضربون بالمشاعر الاسلامية عرض الحائط حيث خول حاكم البصرة من قبل العثمانيين للتنسيق مع البرتغال لضرب القوى الاسلامية عن فارس.

لقد أدرك أئمة اليعاربة حقيقة التيارات السياسية كاملة وراحوا يخوضون حروبا ضارية على المستويين الداخلي والخارجي ولعلها كانت معادلة غاية في الصعوبة، فكلما حققوا قدرا من الانتصارات في سبيل توحيد عُمان راحوا يواجهون عدوهم القابع في المناطق الساحلية وبقدر ما كانت الجبهة الداخلية تشهد هدوءا نسبيا كانوا يواجهون عدوهم في كل من صور ومسقط ومطرح وفي كافة الحصون والقلاع على السواحل العُمانية.

القيمة العلمية للمصادر العُمانية:

على الرغم مما كتب في إطار الصراع العُماني البرتغالي إلا أن الحقيقة الكاملة ماتزال في حاجة الى جهد كبير من الباحثين والمؤرخين نظرا لندرة المراجع والمصادر التي عالجت تلك الفترة الهامة من تاريخ الشعب العربي العُماني.

وإذا كانت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان قد أقدمت على خطوة قومية رائدة. حيث قامت بطبع وتحقيق عدد كبير من المخطوطات العُمانية اسهاما منها في تجسيد الوعي القومي والوطني لدى المواطن العُماني من جانب وتقديم خدمة علمية للباحثين والمؤرخين من جانب آخر.

ولعل تحقيق ونشر كل هذا الكم الهائل من التراث وخصوصا عن الفترة من ١٥٠٧ وحتى ١٦٥٠ قد يزيل ما اكتنف تلك الفترة من غموض. الا أنني أرى أن أهمية ما طبع سواء في شكل مخطوطات لجيل الرواد من العمانيين أو دراسات عربية أو أجنبية كل ذلك لا يتناسب والدور الكبير

الذي بذله اليعاربة في مواجهة الوجود البرتغالي.

لعل عامل التقادم قد ألقى قدرا كبيرا من الغموض على تلك الفترة الهامة من تاريخ عُمان بحكم أن أحداث تلك الفترة قد وقعت خلال القرن السادس عشر ومنتصف السابع عشر الميلاديين ولم تسجل الأحداث يوما بيوم على نمط كتابات ابن اياس مثلا ولم تحفظ الأوراق أو المذكرات أو الرسائل من جانب الجانب العماني ولذا فقد جاءت المصادر البرتغالية بما تحمل من مبالغات وافتراءات مصدرا لا يستهان به في تحقيق هذا الصراع.

ولا يخفى على باحث خطورة الاعتماد على وجهة نظر واحدة ناهيك عما اذا كان هذا المصدر يمثل وجهة نظر رسمية شاركت كطرف مباشر في صنع الأحداث ، وهكذا بقيت وجهة النظر العمانية غائبة الى أن ظهرت عدة كتابات بأقلام جيل الرواد من العمانيين بدءا بسرحان بن سعيد الازكوي في مخطوطه الشهير «كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة» (٥) ومرورا بما كتبه نور الدين السالمي في كتابه «تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان»(٦).

ثم ظهرت كتابات حميد بن رزيق وخصوصا: «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» ثم «الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان» (٧).

وطبع العديد من الكتابات الأخرى التي تتفاوت أهميتها العلمية الا انها في مجملها تلقي بقدر كبير من الوضوح على جوانب الصراع العماني البرتغالي وتعد مصادر هامة للباحثين العرب والأجانب.

وعلى الرغم من أن تلك الكتابات لم تشف نهم الباحث فيما يتعلق بقضية الصراع العماني البرتغالي لأنها أغفلت موضوعات هامة تعتبر أساسا للحكم على طبيعة الصراع الا أنها على الرغم من تواضعها فهي وبكل المقاييس تعد وجهة نظر على درجة كبيرة من الأهمية بعكس المصادر البرتغالية، التي اعتمد عليها عدد كبير من المؤرخين العرب والأجانب وهي عبارة عن تقارير لسير الأحداث وأوراق يومية وتقارير قناصل ورحالة أجانب وهي في مجملها مليئة بالمتناقضات التي أفقدتها أهميتها العلمية.

إن تلمس الحقيقة من خلال كتابات المعاصرين الأجانب لا تخلو غالبا من الغرض والهوى حتى فيما يتعلق بالوثائق البرتغالية ذاتها، وهي عبارة عن تقارير يومية لسير العمليات العسكرية، سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي وهي تحمل قدرا كبيرا من المبالغة والتهويل مما أفقدها قدرا من أهميتها العلمية لسبب بسيط وهو أن كاتبها لا يمكن أن يتجرد من دوافعه الشخصية والوطنية لأن القائد الذي يتصدى لمواجهة عدوه قد يبالغ في حجم قوته بهدف أن تسارع دولته الى امداده بالجند والعتاد أو قد يهدف الى أن يرفع من شأن نفسه اذا ما حقق أي نوع من الانتصار، على اعتبار أنه حقق انتصارا على عدو يفوقه عددا وعدة أو قد يحاول تبرير هزيمة لحقت به كما أن المسؤولين عن سير المعارك لا يمكن أن يكتبوا لقيادتهم بما يدينهم أو يحملهم قدرا كبيرا من المسؤولية.

ولعل هذا القول لا ينطبق على الوثائق بشكل عام بحيث تختلف طبيعة الوثائق من حيث موضوعها ومن حيث عامل الزمن.

فالوثائق التي تتناول الحقائق مجردة كالتقارير الاقتصادية مثلا تختلف عن التقارير السياسية التي قد يحكمها عامل نفسي يختلف من شخص لآخر وهذا ينطبق على الوثائق القديمة والحديثة معا، أما عامل الزمن كعنصر أساسي في الوظيفة فان له أهميته الكبيرة فوثائق القرنين السادس عشر والسابع عشر تختلف من حيث أهميتها العلمية عن وثائق القرن العشرين وكذا العقد الأول من القرن العشرين يختلف عن العقد الثامن من نفس القرن.

فالقائد الذي يكتب لقيادته وهو يقوم بقيادة وحداته العسكرية في مياه الخليج مع مطلع القرن السادس عشر تحكمه أثناء كتابته اعتبارات نفسية ودينية تعول قيادته أهمية كبيرة عليها بعكس القائد الذي يكتب لقيادته في القرن العشرين فهناك الكثير من الآراء ووجهات النظر التي تحكم قرار القيادة وبالطبع لن تكون القرارات معتمدة على وجهة النظر العسكرية الخالصة فهناك الدراسات السياسية والاعتبارات الدولية التي تحكم طبيعة الصراع وهي تعتمد في مجملها على وجهات نظر موضوعية لتقييم حقيقة الأشياء دون الاعتماد على وجهة نظر واحدة وهي غالبا ما تكون قاصرة عن توصيف الأحداث وتقييمها.

وهذا ينطبق على كتابات القناصل والرحالة الأجانب خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر فالنظرة الموضوعية لحقيقة الصراع في تلك الفترة لا يمكن أن نناقشها بمعزل عن الدوافع الصليبية التي كانت تحكم العلاقات العربية الغربية لأن الصراع كان دينيا في أساسه اقتصاديا في أهدافه وتقييم الأشياء والحكم عليها قد يكون قاصرا ناهيك عما اذا كان الحكم ذاتيا تحكمه اعتبارات نفسية كثيرة، وهذا الحكم لم يغب عن بعض الكتاب الأوروبيين المنصفين (٨).

ولذا فعلينا ألا نبالغ أو نهول في أهمية ما كتبه الأجانب عن تاريخنا، بل علينا ألا نرفضها وانما نقبلها بحذر شريطة أن نضعها في مكانها المناسب مع غيرها من الآراء والكتابات

الموضوعية الأخرى حتى يكون الحكم على الأشياء موضوعيا في أساسه منهجيا في طريقته.

وعلى الرغم من أن ما كتبه المؤرخون العمانيون لا يمثل التجربة الشخصية بحكم أنهم لم يشاركوا في الأحداث ولم يعايشوا الوجود البرتغالي (١٥٠٧ - ١٦٥٠) الا أن مؤرخا عُمانيا هو حميد بن محمد بن رزيق يشير الى أنه استقى معلوماته من عدد كبير من الشيوخ الموثوق بهم الذين عاشوا في عهد الامام سلطان بن سيف [٩].

ولكن أ.س روس معاصر ابن رزيق ومؤلف حوليات عُمان يقول: «إن ابن رزيق توفي في مسقط ١٨٧٣ بينما وقعت الأحداث التي وصفها سنة ١٦٥٠» [١٠].

ولعل ما يبدو من تناقض بين ما ذكره ابن رزيق وما ذكره روس قد يتبدد اذا ما علمنا أن الأول قد استخدم علم الجرح والتعديل وهو منهج علمي مأخوذ بصحته في رواية الحديث وتحقيقه نقلا عن جيل الشيوخ ثم تسلسل الروايات ومقابلتها ببعضها ودراسة دوافع كل رواية وهذا ما أشار اليه عدد كبير من المؤرخين العمانيين وهو منهج علمي لا يقلل كثيرا من قيمة الرواية [١١]. ويأتي مخطوط تاريخ عُمان المقتبس من كتاب «كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة» للمؤرخ العماني سرحان بن سعيد الازكوي [١٢]. في مقدمة المصادر العمانية باعتباره أول مخطوط جامع لأخبار عُمان بدءا من العصر الجاهلي وحتى نهاية دولة اليعاربة سنة ١٧٤١.

ومخطوط كشف الغمة يعطي صورة شاملة عن تاريخ عُمان وشعبها عبر التاريخ الطويل ولذا فان ما ورد فيه من معلومات لا تفي بالغرض المطلوب وعلى الرغم من ذلك فهو أول مخطوط يلقي الضوء على تلك الرقعة من عالمنا العربي والاسلامي ولذا فقد كانت الأهمية العلمية كبيرة ولذا فلا نجد مخطوطا أتى بعد ابن رزيق متناولا تاريخ عُمان الا وقد اتخذ من سرحان بن سعيد مصدرا له.

ويلاحظ أن ما كتب بعد سرحان بن سعيد في تاريخ عُمان يعد تكرارا، بل ووصل بعضهم لدرجة النقل بنفس الأسلوب دون تغيير واختلفت حالات النقل ما بين عدة سطور أو عدة صفحات أو باب بأكمله.

واللافت للنظر في هذا المخطوط أن مؤلفه لم يقصد الكتابة عن تاريخ عُمان بقدر ما قصد الى البحث في نشوء العقائد الدينية بهدف ابراز وتجسيد الفكر الإباضي باعتباره العقيدة الأكثر شيوعا في عُمان.

ولذا فقد أراد المؤلف أن يؤرخ لعقيدته ، سواء بهدف الدعوة إليها أو دفع الشبهات عنها وقد أورد المؤلف في المقدمة «لقد صنفت هذا الكتاب وجعلت ظاهره في القصص والأخبار وباطنه في المذهب المختار.. عسى أنهم لأصول المذهب يعرفون ولأهل الحق بالحق يعترفون» [١٣].

ولعل شهرة هذا المخطوط قد أتت من أهمية المعلومات التاريخية التي وردت فيه وهي التي أعطته كل تلك الشهرة التي جعلته في مقدمة المصادر العمانية أما عن الدعوة للمذهب الاباضي فلم يحظ بنفس الشهرة، بل جاءت مخطوطات أخرى كثيرة أكثر عمقا وتأصيلا فيما يتعلق بالجانب العقائدي.

ولما كان المخطوط خاليا تماما من ذكر لتاريخ كتابته فقد اختلفت الآراء وامتد الاختلاف الى التشكيك في كاتب المخطوط على اعتبار أن سرحان بن سعيد هذا لم تعرف له مؤلفات أخرى ولم يحظ بشهرة في مجال الكتابة ولعل هذا التشكيك كان مبعثه عدم الوقوف على تاريخ ميلاد أو وفاة المؤلف فبينما رأى البعض أنه عاش في زمن اليعاربة (١٦٢٤ - ١٧٤١) ولذا فان شهادته عن تلك الفترة يعول عليها كثيرا، الا أن البعض يعتقد أنه عاش في أوائل دولة البوسعيد وحتى سنة ١٧٧٣ [١٤]. ولذا فان شهادته لا يعتد بها.

إلا أن كل تلك الحجج تتهاوى حينما نعرف أن المعلومات التي وردت في المخطوط ومن خلال مطابقتها بما ورد في كتابات أخرى تبدو دقيقة وموضوعية الى حد كبير وعلى الرغم من اختلاف منهج المؤلف كثيرا عن غيره الا أن عددا من الكتابات العمانية قد نقلت نقلا حرفيا عن سرحان بن سعيد مما يرجح أن الأصل في كل ما ورد عن معلومات عن تاريخ عُمان ولذا فاننا نرجح أن حياته كانت في زمن اليعاربة وليست في زمن البوسعيد لأنه أنهى كتابه بنهاية دولة اليعاربة أو قبلها بقليل وكتاباته عن اليعاربة تتسم بالموضوعية والدقة بعكس كتاباته عن صدر الاسلام مما يرجح أنه عايش الأحداث وأرخ لها.

واذا كان واحد من المؤرخين العمانيين مثل سلام بن حمود السيابي قد أكد في مقدمة واحد من أهم كتبه أن سرحان بن سعيد الازكوي هو المؤلف الحقيقي لمخطوط كشف الغمة [١٥] الا أن القضية يكتنفها الغموض أكثر اذا ما علمنا أن مخطوطين آخرين في تاريخ عُمان يتطابقان بصورة كاملة مع الجزء الخاص بتاريخ عُمان والمقتبس من كتاب كشف الغمة أحدهما كتاب: «قصص وأخبار جرت في عُمان» لمؤلفه ابي سليمان محمد بن عامر بن راشد المعولي وثانيهما «تاريخ عمان» لمؤلف مجهول والفرق بين هذه الكتب الثلاثة هو أن كتاب: كشف الغمة يقف في أخباره عند ١١٤٠هـ (١٧٢٨م) بينما يمضي كتاب قصص وأخبار الى نهاية القرن الثامن عشر فترة حكم السيد سلطان بن الامام أحمد بن سعيد سنة ١٨٠٠م.

ويعتقد الاستاذ عبدالمجيد القيسي محقق كتاب تاريخ عمان المقتبس من كتاب كشف الغمة أن المعولي مؤلف كتاب «قصص وأخبار» رجل معروف أرخ له المؤرخون العمانيون وذكروا أنه كان عالما وشاعرا ومؤرخا وفقيها في حين أن سرحان بن سعيد الازكوي الذي ينسب إليه كتاب «كشف الغمة» رجل مجهول لم يرد له ذكر في الأخبار.

ولهذا فهو يعتقد أنه ليس من المعقول أن يسطو شخص له مكانة المعولي على كتاب لغيره ثم ينسبه الى نفسه ولهذا فهو يميل الى أن المعولي نفسه هو مؤلف كتاب كشف الغمة (١٦).

واعتقد أن وجهة النظر هذه على الرغم من موضوعيتها الا أنها تحمل قدرا كبيرا من التجاوز لأن من الملاحظ في كثير من المخطوطات العمانية القديمة أن مؤلفيها لا يجدون غضاضة في النقل حرفيا من بعضهم البعض دون أن يعدوا ذلك سطوا على نتاج غيرهم وليس غريبا أن يظهر مخطوط كشف الغمة حاملا شهرة مؤلفه ولعل الصدفة هي التي أظهرت هذا المخطوط وقد يكون للرجل مخطوطات أخرى لم تكتشف بعد فمن المعروف أن المجتمع العماني يحتفظ بثروة هائلة من المخطوطات يتوارثونها أبا عن جد، ومن الصعب أن يفرطوا فيها ولعل المستقبل ينبيء عن مخطوطات أخرى لسرحان بن سعيد وتبدو عدة اعتبارات من خلال ما أورده المؤلف بقوله: «ان الغرض الأهم الذي قصدته من هذا الكتاب... وان لم أكن للتأليف أهلا وذلك لما رأيت أهل زماننا قد أغفلوا أصل مذهبهم الشريف (المذهب الاباضي) وأقبلوا على أئمة مذهبهم بالتعنيف والتعسيف....فصنفت هذا الكتاب وجعلت ظاهره في القصص والأخبار وباطنه في المذهب المختار لأن الناس لقراء الأثر لا يستمعون ولاستماع القصص عن اللغو يبتغون فملت الى رغبتهم لكي يكونوا مستمعين .. وسميته كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة»(١٧).

ووفقا لهذا النص تبدو عدة أمور هامة:

١ - يعترف المؤلف أنه ليس أهلا للتأليف إلا أن ذلك قد يكون من باب التواضع الذي اشتهر به العمانيون ولا يمنع من أن يكون المؤلف قد كتب مخطوطات أخرى ولعل كشف الغمة كان بداية تأليفه.

٢ - إن الفكرة التاريخية التي تضمنها الكتاب كانت هامشية بحتة على اعتبار أن الناس لا تميل الى القراءة في العقائد ونشأتها وإنما يميلون بحكم تكوينهم الثقافي الى القصص والأخبار ولذا فقد جاءت فكرته العقائدية من خلال ما أورده من قصص وأخبار.

٣ - لعل المؤلف قد اختلطت عليه الأمور بحكم تكوينه الثقافي فلم يفرق بين التاريخ والقصص ولذا فقد جاءت فكرته خليطا من العقائد والتاريخ والقصص لأئمة وعلماء أباضيين.

وعلى الرغم من أن المخطوط جاء على شكل موسوعة شمولية تضمنت العديد من المعارف المختلفة إلا أن المحقق قد اقتطع الأبواب ٤ ، ٣٣، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨ وهي الأبواب التي اعتبرها تتعلق بتاريخ عُمان وترك بقية الأبواب البالغ عددها أربعين بابا. دون أن يلتفت الى أن موضوعات الكتاب جميعها متداخلة بحيث يصعب فصل التاريخ عن العقائد، ولذا فقد جانبها وهو ما قصده. المؤلف ناهيك عن الخلل الذي أحدثه التحقيق في الوحدة الموضوعية للمخطوط.

والأكثر غرابة أن المحقق قد أضاف الى المخطوط فصلا جديدا لم يرد ذكره في المخطوط الأصلي واختار له عنوان : ظهور الامام أحمد بن سعيد البوسعيدي «وهو منقول عن مخطوط» «تاريخ عُمان» لمؤلف مجهول (١٨) وعلل المحقق هذا الأسلوب بهدف أن تمضي القصة الى أبعد مما وقف عنده المؤلف.

والحقيقة فلا توجد ضرورة علمية تقضي باضافة جزء من مخطوط آخر الى المخطوط المحقق وخصوصا وأن نهاية المخطوط الأصلي عند سنة ١٧٤١يعد نهاية علمية وعملية، حيث انتهت دولة اليعاربة ثم أعقبها حكم البوسعيد فليس من الضروري اطلاقا اضافة هذا الجزء الذي يعد وبكل المقاييس اضافة غير علمية.

لقد تهيأت الشهرة لكتاب كشف الغمة بسبب ترجمة القسم التاريخي منه الى اللغة الانجليزية وقد قام بالترجمة أي سي روس E. C. Rosse الذي كان يعمل معتمدا بريطانيا في مسقط وبشكل أو بآخر حصل على نسخة من هذا المخطوط حيث قام بترجمتها الى اللغة الانجليزية وقام بنشره في مجلة الجمعية الآسيوية في البنغال ١٨٧٤ بعنوان أخبار عمان منذ أقدم العصور.

ولعل تلك الفكرة التي قام بها روس هي التي أوحت للمحقق باقتطاع الأجزاء التاريخية لتكون موضوعا للتحقيق على أمل أن تكون هناك وحدة متكاملة بين عناصر الموضوع.

ويعد كتاب كشف الغمة ثاني كتاب يصدر باللغة الانجليزية عن عُمان وكان الأول هو كتاب «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» للمؤرخ العماني: حميد بن رزيق والذي قام بترجمته الى الانجليزية المستر بادجر Badger وتبدو القيمة العلمية لمخطوط الازكوي من النظرة الشمولية لمجموعات المعارف الفقهية والتاريخية التي تناولها المؤلف أما القيمة العلمية للجانب التاريخي فتبدو متواضعة للغاية وخصوصا فيما يتعلق بالوجود البرتغالي في عُمان.

ووفقا لما ذكره واحد من المؤرخين الأوربيين : «ليس هناك أية رواية عربية أو فارسية معروفة يمكن أن نقارن بها وصف البرتغاليين لما فعلوه، بالطريقة التي يمكن بها مثلا أن نقارن التاريخ اللاتيني للحملة الصليبية الثالثة بالروايات العربية عن حياة صلاح الدين» [١٩].

لقد انصب اهتمام غالبية المؤرخين العمانيين على الامامة، سواء عند مقدم البرتغاليين أو أثناء الكفاح العماني ضد القلاع البرتغالية وقد أخذت قضية الامامة وما واكبها من حروب الأهمية الأولى عند المؤرخين العمانيين.

وأعتقد أن أهم ما كتب في التاريخ العماني على يد مؤرخين عمانيين هو «تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان» لمؤلفه نور الدين السالمي [٢٠].

ويرجع أحد المؤرخين الأوروبيين هذه الأهمية الى أن السالمي كانت لديه مصادر أفضل أو على الأقل كان يستفيد من مصادره بشكل أفضل بخلاف سرحان الازكوي أو ابن رزيق [٢١]، اللذين لم يزيدا عن كونهما مجرد نساخين [٢٢].

وعلى الرغم من وجهة النظر السابقة والتي أميل إليها شخصيا باعتبار السالمي واحدا من الذين أثروا المكتبة العربية بكتاباته المتنوعة ولعل أشهرها كتابه القيم «تحفة الأعيان» إلا أن مؤرخا يعتقد أن ما كتبه سرحان الازكوي «كشف الغمة» هو أهم ما كتب في التاريخ العماني عموما [٢٣].

وأعتقد أن بوكسر (Boxer) قد جانبه الصواب في حكمه لسبب بسيط وهو أنه لم يقرأ كتاب السالمي بحكم أنه لم يحظ بالترجمة الى الانجليزية ولذا فان التعميم في الحكم هكذا لا يعد حكما علميا.

وعلى الرغم من التفاوت في أهمية المخطوطات العمانية الا أن عددا كبيرا منها يعد صورة منقولة من مخطوطات سابقة لدرجة يصعب معها معرفة الأصل المنقول عنه.

ولعل هذه الطريقة في الكتابة كان معمولا بها دون أن تكون هناك غضاضة في ذلك وعلى سبيل المثال فان ثلاثة من المصادر العمانية تتفق لدرجة التطابق على الطريقة التي وصل بها ناصر بن مرشد الى امامة عُمان سنة ١٣٠٤هـ (١٦٢٤م).

فبينما يقول السالمي : «وسبب اجتماع المسلمين بعد فرقتهم ما وقع من أمراء الظلم وملوك الغشم من تراكم الفتن وشدة المحن واختلفت آراء أهل الرستاق ووقعت بينهم المحنة والشقاق وسلطانهم يومئذ مالك بن أبي العرب.. وقدوة العلماء يومئذ خميس بن سعيد الشقصي.. ووقعت خبرتهم على ناصر بن مرشد وكان فيما قيل ربيبا للقاضي خميس بن سعيد الشقصي وكان قد عرفه من قبل ذلك فدلهم عليه فرضي الجميع، فعقدوا عليه الامامة بالرستاق [٢٤] عام أربعة وعشرين بعد الألف وكان الامام يسكن قصرى من بلدة الرستاق [٢٥].

وفي نفس المعنى يقول سرحان بن سعيد الازكوي «لقد اختلفت آراء أهل الرستاق ووقعت بينهم المحنة والشقاق وسلطانهم مالك بن ابي العرب .. فاستشاروا العلماء المسلمين أهل الاستقامة في الدين أن ينصبوا لهم اماما يأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر فأمضوا نظرهم وأعملوا فكرهم من يكون أهلا لذلك، والقدوة يومئذ خميس الشقصي فاجتمعت آراؤهم أن ينصبوا السيد لسيد الأجل ناصر بن مرشد فأجابهم الى ذلك فعقدوا له عام أربعة وثلاثين بعد الألف وكان مسكنه بقصرى من بلدة الرستاق فأظهر العدل ودمر الجهل [٢٦] وفي نفس المعنى أيضا يقول حميد بن محمد بن رزيق: «وظهر هذا الامام في عُمان بعدما اختلفت آراء أهل الرستاق وظهرت بينهم المحنة والشقاق فتشاور علماء المسلمين أهل الاستقامة في الدين أن ينصبوا له اماما يأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر فأمضوا نظرهم وفكرهم فيمن يكون أهلا لذلك والقدوة يومئذ خميس بن سعيد الشقصي فاجتمعت آراؤهم أن ينصبوا الرجل الهمام ناصر بن مرشد فأجابهم على ذلك بعد عذر طويل فعقدوا له عام أربعة وثلاثين بعد الألف وكان مسكنه يومئذ بقصرى من بلدة الرستاق على الاتفاق [٢٧].

وفي رواية أخرى لحميد بن رزيق ينقل نفس ما ورد في الرواية السابقة واذا كان ابن رزيق قد توفي سنة ١٢٩١هـ بينما توفي سرحان الازكوي سنة ١٢١٥هـ ونور الدين السالمي سنة ١٣٣٤هـ مما يرجح أن ابن رزيق والسالمي قد نقلا عن سرحان الازكوي صاحب كتاب كشف الغمة ولعل الثلاثة قد نقلوا من مخطوط لم يكتشف بعد وهذه من الصعاب التي تواجه الباحثين في التاريخ العماني وبينما تتفق معظم الروايات على تولية الامام ناصر بن مرشد ١٣٠٤هـ، ١٦٢٤م الا أنهم يختلفون في نهاية عهد الامام سلطان بن سيف (الذي خلف ناصر بن مرشد)فبينما يذكر ابن رزيق أن وفاته كانت في ١٦ من ذي القعدة سنة ١٠٥٩هـ (نوفمبر ١٦٤٩م) [٢٨] ويذكر سرحان بن سعيد الازكوي أن وفاته كانت في ذي القعدة سنة ١٠٩٠هـ(يناير ١٦٧٩م) وتتفقرواية نور الدين السالمي مع رواية سرحان بن سعيد الازكوي [٢٩]. مما يرجح أن الروايتين الأخيرتين هما أدق الروايات لأنه ليس من المعقول أن تكون وفاته ١٠٥٩هـ (١٦٤٩م) لأنه من المعروف ان تحرير عُمان من النفوذ البرتغالي قد تم سنة ١٦٥١م على يد سلطان بن سيف.

ومما يؤسف له أن المؤرخين العمانيين لم يكتبوا لنا أخبار حروب الامام ناصر بن مرشد ضد البرتغاليين، بالتفصيل

الذي اعتـادوا أن يكتبوا بـه أخبار المعـارك القبلية المحليـة مما جعـل وجهة النظـر البرتغاليـة أكثر تـرجيحا على الـرغم مـن خطورة الأخـذ برواية الآحاد. لقد احتلت المعـارك الداخليـة العمانية الجانب الأكبر وبقدرمن التفصيـل. وامتد هذا الى عهد الامام ناصر بن مرشد.

وامتد الاختـلاف الى تاريخ جـلاء البرتغاليين عـن مسقط فبعضهم يصل به الى سنة ١٦٥٨م وبعضهم ينزل به الى سنة ١٦٤٥ إلا أن الأكثـر احتمالا ووفقـا لروايـات الثقـاة أن عـام الجلاء كان في ١٦٥١م.

ومما يضاعف من صعوبة استقراء الحقائق في المخطوطات العمانية وخصـوصا فترة الصراع بين دولة اليعاربـة والبرتغال تلـك الأحكام العـامـة والكلمات الانشائيـة وتكـاد تتفق معظـم الروايـات حول معظـم القضايا ولعـل نورالـدين السـالمي كان أفضل ولو أنـه استخدم نفس الطريقة في كثير من رواياتـه فهو يتحدث عن جهـاد سلطان بن سيف في مقاومـة النفوذ البرتغالي قائلا: «انه قام ببناء مراكب عظيمة في البحر وعظم جيشه وقوي سلطانه واستولى على الجزيرة الخضراء وكلوة وبات وغيرها من بلدان الشرق الافـريقي والهند. كما غزا أرض فـارس وأدب كل من تسول له نفسه بالعدوان» (٣٠).

ويبدو من النص أن الأسلوب الانشـائي هو الغالب وأن استقراء الحقائق ودقتها عملية تبدو صعبة للغاية وهذا مما يقوي الفكـرة القائلة بـأهمية اعـادة كتابة التـاريخ العماني وخصوصا في فترة دولـة اليعاربة، تلك الفترة التـي اتسمت بقـدر كبير مـن الغمـوض بسبب مـا تميـزت بـه المؤلفـات العمانية بما يسمى بالكتابات الموسوعية، حيث كتب التاريخ بمنظوره الشمـولي بدءا مـن البعثة النبـوية وأحيـانا قبلهـا أمثال نـور الديـن السالمي، وسرحـان الازكوي، وسـالم بن حمود السيابي (٣١).

واذا كان هؤلاء الرواد قد تركـوا هذا الكم الهائل من كتب التراث فبكل تـأكيد فإن جيـلا جديدا مـن الباحثين والمؤرخين عليه أن يستثمـر تلك القيمـة العلمية اعتمادا على مـا ظهر مـن مخطوطات ووثائق واعتمادا على منهج علمي دقيق.

إلا أنه من الملاحظ أن الاتجاه الى دراسـة التاريخ العماني اعتمادا على فكـرة الموسـوعات والسرد والشمـوليـة في طـرح القضايا كـل ذلك ما يزال معمـولا به حتى لدى كبـار الباحثين المعاصرين. (٣٢)

إن الأخذ بفكـرة المنهج التاريخي لم يكـن معمولا بـه عند جيل الرواد بحكم أن فكرة المنهج والأخذ بـه هي طريقة حديثة ارتبطت بـالتطور العلمي في شتـى مجالات المعرفة الانسـانية ولم يعمل بها الا بدءا من القرن التاسع عشر.

ويلاحظ في كافة ما كتب في إطار التراث العماني أن الشعر قد سيطر على خيالهم بحكم ثقافتهم العـربية الواسعة لدرجة يصعب أن تجد كتابا خاليا مـن الاستشهاد بالشعر لدرجة أن البعض قـد سجل الأحداث نظما شعريـا وبالـغ البعـض وهو بصـدد تـأريخه لأئمـة عمان فكتب تـاريخهـم كـامـلا نظما شعريا(٣٣).

يذكر السبب الذي من أجلـه استخدم تلك الطريقة قائلا: «لقد سألني بعض الأخوان في الدين أن أنظم قصيدة في أسماء أئمـة عمان الصـالحين المنتويـن عـن الهجين (٣٤) المسوغين عمان وغيرهـا بـالصنـع المعين (٣٥) وأن أشرحهـا شرحـا مختصرا مفيدا أو شرحـا بسيطا لا يطلـب العارف لـه مزيـدا فأجبته مـع عدم النباهة ووجـود الفهاهة (٣٦) امتثالا لأمره وانخفاضا مني لارتفاع قدره»(٣٧).

ولعل المؤلـف يقصد بـأنه امتثل لـرغبة السيـد أحمد بن سالم بـن سلطان بن الامام أحمد بـن سعيد بسبب مـا عرف بينهم من صـداقة واقتناعا من السيد أحمد بـأهمية الشعر في تسجيل الأحداث التاريخية.

ويعد كتاب الشعـاع الشائع باللمعان في ذكـر أئمة عمان كتابا فـريدا بين كتب التاريـخ فهو عبارة عن قصيـدة شعرية من تأليف ابن رزيق تقـع في مائة وثمانية وأربعين بيتا شاملة أسماء أئمـة عمان بدءا مـن الامـام الجلنـد بن مسعـود (٣٨) وانتهاء بالامام سلطـان بن مرشد (٣٩) ومما سـهل مهمة ابن رزيـق أنه كـان قارضـا للشعر محبـا للأدب ذواقـة للثقافـة العربية الـواسعة ولذا فقد اعتقد أن الشعر هـو الوسيلة المثلى للحفـظ والـدراسـة ليسير شعـره بين النـاس سمـرا لهم في مجالسهم وهو يعلم أنه أسهـل حفظا وأوسع انتشارا وتقليدا لما كـان يفعله العـرب حيث كـانوا ينظمـون الشعر تسجيـلا لأيامهم وحوادثهم.

لقد عمد ابن رزيق في قصيدتـه فاتخذ منها كتابا على نمط ما عرف في التراث العربي بكتب المتـون والشروح، حيث يذكر البيـت مـن الشعـر ثم يعقبـه بشرح مفـرداتـه مـع الاهتمام بالاعـراب والمعاني البلاغيـة ولا ينسى أن يعقـب على المدلول التاريخي بقدر من الفهم والتحقيق لكل بيت على حدة مما يدل على أن ابـن رزيـق كـان قـارئـا مجيـدا لكتـب التراث العـربي صاحـب ثقافة واسعة في شتـى المعارف العربية والاسـلامية ولذا فقـد كان غـالبا مـا يخرج أثناء شرحـه عن المعنـى العام للبيت الى قضـايا كثيرة لا عـلاقة لها بالموضـوع تدفعـه إليها ثقافته الواسعة وعدم تقيده بمنهج واضـح.

واللافت للنظر أن ابن رزيق المؤرخ أكثر شهـرة من ابن رزيق الشاعر والأديب والفقيه ولعل مصدر اهتمامه بالتاريخ

جاء بحكم صلته القوية بأسرة البوسعيديين حكام عُمان، حيث مكنته تلك العلاقة من الوقوف على أدق الأخبار وأهمها وأتيح له أن يطلع على كثير من أسرار الدولة وقضاياها وأن يسجل ما سمعه أو قرأه في شكل كتب على درجة كبيرة من الأهمية بعكس دولة اليعاربة التي لم يهتم حكامها كثيرا بقضية التاريخ ولذا فان ما كتب عن دولة البوسعيديين أكثر دقة مما كتب عن دولة اليعاربة.

وتبدو وجهة النظر هذه أكثر وضوحا لو تتبعنا كل كتابات ابن رزيق فعندما يعود بكتاباته الى دولة اليعاربة نجده وقد بدأ يتجرد من الدقة التي ميزته عن غيره من المؤرخين العمانيين ولعل السبب واضح وهو افتقاده الى المصادر الأساسية معتمدا على ما كتبه باعتباره العمدة في كل ما كتب عن دولة اليعاربة واذا كان الازكوي متواضعا فيما كتب فليس أمام ابن رزيق الا المعلومات المكررة والقصص التقليدية وتبدو المكانة التاريخية التي ميزت ابن رزيق عن غيره من المؤرخين العمانيين من خلال كتابه الشهير: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين [٤٠].

ولعله الكتاب الذي حقق لمؤلفه شهرة كبيرة باعتباره من أهم ماكتب عن تاريخ أسرة البوسعيديين، وتأتي القيمة العلمية لهذا الكتاب بحكم أن المؤلف عايش الأحداث وعاصرها بل واشترك فيها أحيانا بحكم صلته القوية بأسرة البوسعيد فقد كان يحضر مجالسهم منذ كان طفلا صغيرا فقد كان والده (محمد بن رزيق) وثيق الصلة بسلاطين البوسعيد، ثم كان لحمد بن رزيق نفس المكانة التي كانت لوالده وقد توطدت صداقته بالسيد أحمد بن سالم بن سلطان [٤١].

ويعتبر المنهج الذي استخدمه ابن رزيق في كتابه أقرب ما يكون الى المنهج العلمي السليم، حيث قسم كتابه «الفتح المبين» الى ثلاثة أبواب وقسم كل باب الى عدة فصول وجميعها تدور حول أسرة البوسعيد مبتدئا بجذورها ونسبها الى قبائل الأزد اليمنية منتهيا بسيرة السيد سعيد بن سلطان [٤٢].

وتبدو الثقافة الواسعة لابن رزيق، حيث اعتمد على كتب المؤرخين العرب الأقدمين أمثال ابن اسحاق والواقدي وابن هشام والمسعودي وابن دريد وخصوصا حين تناوله الجذور التاريخية لقبيلة الأزد، واللافت للنظر أنه أشار الى تلك المراجع ودرجة استفادته منها مما يؤكد ثقافته العربية الواسعة وطريقته في تحقيق الروايات وتأصيلها بما يؤكد أيضا أنه كان قارئا لمنهج علماء المسلمين في تحقيق السنة النبوية ولذا فقد جاءت كتابات ابن رزيق على درجة من المهارة والاحاطة.

ولعل ابن رزيق لم يجد صعوبة في كتاباته عن أسرة البوسعيد بحكم اطلاعه على بواطن الأمور وامتلاكه ثقافة واسعة مكنته من الكتابة بطريقة علمية الا أنه قد اعتمد في كتاباته عن اليعاربة وهي الفترة التي لم يعاصرها على مخطوط لم يذكر اسمه للشيخ محمد بن عريق العدواني وكذا كتاب كشف الغمة لمؤلفه سعيد بن سرحان الازكوي وغير ذلك من المخطوطات التي لم يجد ابن رزيق حرجا في أن يشير اليها أثناء مناقشته لبعض الروايات في محاولة منه لترجيح رواية على أخرى اضافة الى اعتماد ابن رزيق على كثير من الروايات الشفهية التي استوثق من صدقها وخصوصا روايات الشيخ معروف بن سالم، وخاطر بن حميد البداعي وهما من الرجال الثقاة في الرواية والحديث، كما اعتمد كثيرا على ما سمعه من أبيه الذي روى له ما سمعه من جده وجميعهم كانوا على علاقة وثيقة بالأئمة العمانيين.

ولا شك أن كثرة مصادر المعلومات قد أفادت ابن رزيق وخصوصا وأنه كان يمتلك ثقافة واسعة وعقلية منظمة وله مقدرة فائقة في تصوير الانفعالات والمشاعر وسرد الحوادث وربطها وتحقيقها مما يقطع بأن يكون في طليعة المؤرخين العمانيين الثقاة اضافة الى المقدرة الفائقة في استخدام اللغة بحكم معلوماته اللغوية الواسعة ومقدرته المميزة في نظم الشعر.

وللسالمي مؤلفات كثيرة في علوم الفقه باعتباره محققا ومجتهدا في الفقه الأباضي وله كتب أخرى كثيرة في التاريخ والأدب واللغة والنحو ولعل أشهر ما كتب في التاريخ: «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان». وهو من الكتب الثقة في التاريخ العماني وهو على نمط الكتابات الموسوعية بدءا بعهد الرسولﷺ وانتهاء بالسيد سعيد بن سلطان، وتعتبر المعلومات الواردة في هذا الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية وهي تأتي في المرتبة التالية لابن رزيق وان كانت كتابات السالمي فيما يتعلق بفترة اليعاربة أكثر توثيقا وتحقيقا من ابن رزيق إلا أن الأخير هو المرجع الأفضل فيما يتعلق بأسرة البوسعيد.

وهناك ملامح عامة اشتركت فيها كافة المصادر العمانية وهي اثبات الكرامة للأئمة الاباضيين ولا يختلف في ذلك ابن رزيق عن السالمي وكلاهما لا يختلف عن سالم السيابي وسعيد الازكوي لدرجة أن واحدا كالسالمي يبالغ كثيرا في ذكر الكرامات لدرجة تخرج الأئمة عن مصاف البشر العاديين [٤٤].

ويلاحظ أن ما ورد بشأن الكرامات يكاد يكون مكررا مما يقطع بأنهم جميعا نقلوا من مصدر واحد والأكثر ترجيحا أن يكون الازكوي بحكم أنه أقدمهم تاريخا وينفرد حميد بن رزيق في أنه أفرد كرامات كل امام على حدة [٤٥].

أما عن الشيخ سالم بن حمود السيابي مؤلف كتاب«عمان

عبر التاريخ» فقد ولد المؤلف سنة ١٩٠٨ بقرية «نملا» من أعمال بوشر وحفظ القرآن الكريم قبل أن يتجاوز العاشرة من عمره وهداه تفكيره الى أن يعرف قواعد اللغة العربية فحفظ ألفية ابن مالك.

ولما كانت سمائل موطن العلماء والفقهاء فقد توجه إليها، حيث درس على يد الشيخ خلفان بن جميل السيابي أصول الدين والفقه وأصوله كما أشبع نهمه العلمي بمجالسة الامام محمد بن عبدالله الخليلي ثم بدأ سالم بن حمود السيابي يتقلد عددا من الوظائف بدءا من وظيفة قاضي ولاية بوشر ١٩٣٤ ثم واليا على سمائل وتنقل بين عدد من الولايات ثم قاضيا للمحكمة الشرعية بالعاصمة مسقط وفي سنة ١٩٨٢ انتقلت خدماته من وزارة العدل الى وزارة التراث القومي والثقافة ليتفرغ لتحقيق وتأليف الكتب العلمية في شتى المجالات ، حيث الف أكثر من أربعين مؤلفا في شتى مجالات المعرفة ما بين الفقه وأصوله،واللغة، والحديث والتاريخ.

لكن طبقت شهرته في كتب التاريخ وبخاصة تاريخ المذهب الاباضي ويبقى كتابه «عمان عبر التاريخ» من أشهر الكتب التي ألفها عموما.

ولعل سالم السيابي كغيره من المؤرخين العمانيين أراد أن يؤرخ لمذهبه (المذهب الاباضي) بطريقة تدفع القاريء الى تتبع ما يريد أن يقوله دون أن يتسرب اليه الملل ولذا فقد اختار التاريخ وسيلة لتحقيق هذا الهدف وهو يقول «ولتعلم أيها القاريء أنا إذ نكتب التاريخ نريد أن نجعله وسيلة لتثقيف الناس بالحقائق الروحية (٤٥).

ويبدو أن السيابي لم يغفل أهمية التاريخ كتراث ثقافي وانساني له أكبر الأثر على حياة الأمم والشعوب وبحكم ثقافته الواسعة الشاملة فلم يعتقد أن التاريخ مجرد قصة أو حكاية ولعله كان مدركا أهمية التاريخ حيث قال : «ان المسلمين اليوم يدرسون التاريخ لكي يعرفوا أن فلانا كان أشجع وأعظم بأسا بأساليب الحرب أو أنه أفضل من فلان وأن الافرنج يدرسون التاريخ تحليلا للمقاصد والتفاتا الى المراصد .. لا يدرسونه أقاصيص أو خرافات أو حكايات ويحاولون بالتاريخ تثقيف العقول بما في التاريخ من عظات بالغات (٤٦).

وعلى الرغم من أن كتابات سالم السيابي وخصوصا كتابه الشهير «عمان عبر التاريخ» لا تحتوي على أهمية كبيرة نظرا لاعتمادها بشكل أساسي على كتابات عدد من المؤرخين العمانيين الا أن السيابي كان قارئا جيدا للثقافة العربية وقد استفاد كثيرا من كتابات سابقيه كمقدمة ابن خلدون وكتابات نورالدين السالمي اضافة الى قراءة واسعة في كتب السير والمغازي اضافة الى دراسته للثقافة العربية الحديثة ولذا فهو يؤكد دائما مقولة ابن خلدون في أن علم التاريخ نظر وتحقيق وتحليل وعلم بالكيفيات والوقائع وأسبابها ولذا فقد تميزت كتاباته باستخدامه المنهج وخصوصا ما يتعلق بتحقيق الرواية ونبذ الفكرة القديمة القائلة بأن التاريخ عبارة عن حكاية لا تخضع للنقد أو التحليل (٤٧).

وقد تحقق فهم سالم السيابي لحقيقة التاريخ عندما قال: إن ميدان التاريخ أوسع الميادين وأن مادته متسعة كاتساعه، فان موضوعه القضايا البشرية وهي عديدة لا تكاد تدخل تحت حصر ولذا فقد صار التاريخ قانون سياسة وعنوان رئاسة(٤٨). والجديد في كتابات السالمي أيضا أنه لا يجد حرصا في الاشارة الى اعتماده على من سبقوه وخصوصا كتابات السالمي (٤٩). فهو يعتبره المصدر الأساسي الا أنه غالبا ما يأخذ روايات السالمي على أنها قضية مسلم بها دون تحقيق أو تدقيق وحتى أدق القضايا وأهمها كقضية الصراع بين الغافرية والهنائية(٥٠) فان السيابي يمر عليها مرورا عابرا ثقة منه في رواية السالمي باعتبارها أدق الروايات ومما يؤخذ على كتابات السيابي أنه نهج أسلوب من سبقوه فيما يتعلق بالدراسة الشمولية، حيث استعرض تاريخ عمان بدءا من أقدم العصور وحتى التاريخ الحديث في كتابه «تاريخ أهل عُمان» ولما كانت قضية الامامة تمثل عنصرا أساسيا في فكر السيابي ، لذا فاننا نجدها واضحة من خلال تتبعه لتاريخ الامامة وبحكم ثقافته الشرعية الواسعة فقد كان موفقا في عرضه ومناقشته للعديد من موضوعات الفقه الاباضي من خلال حديثه عن أئمة المذاهب.

وعلى العموم وبعد هذا العرض لعدد من المؤرخين العمانيين يمكننا القول أن تاريخ عُمان وخصوصا ما بين بداية القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر في أشد الحاجة الى مزيد من الاهتمام نظرا لأن ما كتب عن هذه الفترة لا يتناسب بأي حال وأهمية الدور الذي لعبه اليعاربة والذي بدت نتائجه وعلى كل المستويات واذا كانت هناك كتابات عمانية لعدد من أعلام عمان الا أن كتاباتهم في حاجة الى التحقيق والدراسة سواء لافتقادها الى المنهج العلمي أو لاعتمادها على مجرد حكايات مكررة لا تحقق الهدف المنشود.

الهوامش

١ - د. عبدالعزيز الشناوي ، الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها جـ ٢ ص ٦٩٨ ، ل.م بانيكا ، آسيا والسيطرة الغربية - ترجمة عبدالعزيز جاويد ص ٤٤.

٢ - ج.ج لوريمر ، دليل الخليج - القسم التاريخي جـ ٣ ص ٢٤٠، وندل فيليبس. تاريخ عُمان - ترجمة : محمد أمين عبدالله (من مطبوعات وزارة التراث القومي العُماني) ص ٥١، ٥٢.

٣ - وندل فيليبس ٥٣ ، ٥٤.

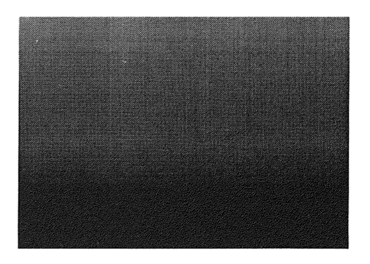
٤ - لوريمر دليل الخليج. القسم التاريخي جـ ٣ ، ص ٣٣٠، سير أرنولدت ويلسون ، تاريخ الخليج ص ٤٠.

٥ – سرحان بن سعيد الازكوي العُماني . كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة.وقد حقق الجانب التاريخي منه تحت عنوان : تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة تحقيق: عبدالمجيد القيسي.
٦ – نور الدين السالمي: تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان وقد تم نشره سنة ١٩٧٤م دون تحقيق.
٧ – لقد طبعت كتابات حميد بن رزيق ضمن مطبوعات وزارة التراث القومي بسلطنة عمان، وقد حققها عبدالمنعم عامر ومحمد مرسي عبدالله.
٨ – آرنولدت ويلسون . تاريخ الخليج. ترجمة محمد أمين عبدالله ص ١٧ من مطبوعات عُمان، وينطبق نفس الشيء على ما كتبه وندل فيليبس ، تاريخ عُمان ص ٧٧ من تاريخ عُمان.
٩ – حميد بن محمد بن رزيق : تاريخ أئمة وسلاطين عُمان ص ٤٩.
١٠ – صحيفة «عُمان» يومية ١٣/٥/١٩٨٧م.
١١ – حميد بن محمد بن رزيق – الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين ص ز – تحقيق عبدالمنعم عامر، دكتور محمد مرسي.
١٢ – سرحان بن سعيد الازكوي العماني «كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة» وقد حقق القسم التاريخي منه سنة ١٩٨١م.
١٣ – سرحان بن سعيد الازكوي . تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة تحقيق عبدالمنعم القيسي ص ٣.
١٤ – صحيفة «عمان» يومية ١٣/٥/١٩٨٧.
١٥ – سالم بن حمود السيابي . عمان عبر التاريخ ج ١ ص ٥.
١٦ – تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة تحقيق عبدالحميد القيسي ص ٤.
١٧ – نفس المصدر.
١٨ – نفس المصدر ص ٣.
١٩ – حصاد ندوة الدراسات العمانية المجلد السادس «ملاحظات على البرتغاليين في عُمان» بروفيسور س بنكنجهام Sam notes of the Pontug ese in Oman, p, 183.
٢٠ – نور الدين السالمي : تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان – مخطوط منشور ، غير محقق – عُمان ١٩٧٥م.
٢١ – سرحان بن سعيد الازكوي ، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، حميد بن محمد بن رزيق. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين.
٢٢ – ندوة الدراسات العمانية ج ٦ ص ١٨٤، ١٨٥.
٢٣ – Lew Light on the Relationships of Oman and Portuguese, 1613 - 1633, D. Boxer p. 133.
٢٤ – اسم مدينة عُمانية.
٢٥ – نور الدين السالمي . تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان ج٢ص٣.
٢٦ – سرحان بن سعيد الازكوي . تاريخ عُمان المقتبس من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تحقيق عبدالمجيد القيسي ص ٩٨.
٢٧ – حميد بن محمد بن رزيق . الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين ص ٢٦٢.
٢٨ – نفس المصدر.
٢٩ – نور الدين السالمي. مصدر سبق ذكره جـ ٢ص ٤٧.
٣٠ – نور الدين السالمي ، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان ج٢ ص ٥١.
٣١ – سالم بن حمود السيابي ، عُمان عبر التاريخ . من مطبوعات وزارة التراث القومي – عُمان سنة ١٩٨١م.
٣٢ – وندل فيليبس ، تاريخ عُمان ترجمة محمد أمين عبدالله سلطنة عمان سنة ١٩٨١، سعيد عاشور تاريخ أهل عمان ١٩٨٠.
٣٣ – حميد بن محمد بن رزيق الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان تحقيق عبدالمنعم عامر.
٣٤ – الهجنة بالضم ما يصيب الكلام والهجين اللئيم.
٣٥ – سوغ بالتضعيف أجاز وأعطى.
٣٦ – الفهاهة عدم القدرة على الكلام.
٣٧ – حميد بن رزيق المصدر السابق ص ٧.
٣٨ – لقد أسندت ولاية عُمان في عهد أبي جعفر المنصور الى جناط بن عبادة ثم عزل وولى ابنه محمد بن جناح وفي عهده تمكن الاباضية من عقد الامامة للامام الجلندي بن مسعود، انظر قصص وأخبار جرت في عُمان لمؤلف مجهول ص ٤٨ – سلطنة عمان سنة ١٩٨١.
٣٩ – ١٧٣٨ – ١٧٤١ وهي الفترة التي شهدت ظهور الامام أحمد بن سعيد ونهاية عصر اليعاربة – انظر نور الدين السالمي مرجع سبق ذكره ص ٣٤٥.
٤٠ – حميد بن محمد بن رزيق . الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين تحقيق عبدالمنعم عامر، د. محمد مرسي عبدالله – سلطنة عمان ١٩٧٧. وزارة التراث القومي والثقافة.
٤١ – نفس المصدر السابق ص و.
٤٢ – السيد سعيد بن سلطان ، سلطان عُمان وزنجبار ١٨٠٦ – ١٨٥٦ انظر مذكرات أميرة عربية (هي السيدة سالمة بنت السيد سعيد) المقدمة بقلم عبدالمجيد القيسي ص ١٠.
٤٣ – نور الدين السالمي ، تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان ج ٢ ص ٩٧.
٤٤ – حميد بن رزيق . الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان ص ٨٩، الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين ص ٢٨٠.
٤٥ – سالم بن حمود السيابي «عمان عبر التاريخ» ج١ ص ٢٦.
٤٦ – نفس المرجع ص ٢٦ ، ٢٧.
٤٧ – المرجع السابق ص ٣٣.
٤٨ – نفس المرجع ص ٣٦.
٤٩ – نور الدين السالمي تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان.
٥٠ – نفس المرجع السابق ج ٢ ص ١٤٠ ، سالم السيابي المرجع السابق ج ١ ص ٩٧.

قائمة المصادر والمراجع

١ – ارنولد ويلسون ، تاريخ الخليج ـ ترجمة محمد أمين عبدالله.
٢ – ج.ج لورمير ، دليل الخليج القسم التاريخي.
٣ – جون. ب .كيلي، بريطانيا والخليج ، ترجمة محمد أمين عبدالله (جزءان).
٤ – حميد بن محمد رزيق ، الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين – تحقيق عبدالمنعم عامر، د. محمد مرسي.
٥ – حميد بن محمد بن رزيق، الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان.
٦ – روبين بيدويل . عمان في صفحات التاريخ – ترجمة محمد أمين عبدالله.
٧ – س. ب مايلز . الخليج بلدانه وقبائله – ترجمة محمد أمين عبدالله.
٨ – سالم بن حمود السيابي . عمان عبر التاريخ (أربعة أجزاء).
٩ – سعيد عاشور (دكتور) تاريخ أهل عُمان.
١٠ – سرحان بن سعيد الازكوي . كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة تحقيق عبدالمجيد القيسي.
١١ – عبدالعزيز الشناوي (دكتور) الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها ج ٢.
١٢ – عبدالله بن خلفان بن قيصر. سيرة الامام ناصر بن مرشد تحقيق عبدالمجيد القيسي.
١٣ – ك. م بانيكار ، آسيا والسيطرة الغربية – ترجمة عبدالعزيز جاويد.
١٤ – نور الدين السالمي . تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان.
١٥ – وندل فيليبس ، تاريخ عُمان – ترجمة محمد أمين عبدالله.
١٦ – حصاد ندوة الدراسات العمانية – المجلد السادس.
١٧ – Lew Light on the Relationships of Oman and Portuguese, 1613 - 1633, Prof. C. Boxer.

* * *



الأنساق الدلالية والايقاعية في ديوان «البئر المهجورة» للشاعر يوسف الخال

عبدالقادر الغزالي *

إن الجدل المتعدد المشارب، والمختلف الاستراتيجيات بخصوص التجربة الشعرية العربية الحديثة، سواء حول سياقها التاريخي أو حول التأويلات اللاحقة لمواقف منظريها، أو لمنجزات بعض الشعراء الحداثيين، دليل واستدلال على حرارة التجارب، وعمق غور أفعال الاختراق، بلغ مع الشعر المعاصر درجة بمقدورنا أن نطلق عليه وصف «القطيعة الشعرية» إسوة بالقطيعة الابستيمولوجية التي يقول بها غاسطون باشلار [1] ولم يتحقق ذلك إلا لأن أسئلة مصيرية تهم الانسان وعلاقته بالعالم، وبالذات والتاريخ والمجتمع تمخضت في رحم هذه التجارب الشعرية ومن ثم كان مآل الحداثة الشعرية هو البحث والتجريب المستمرين لخلخلة البنيات الثقافية السائدة؛ أوليست هي «التنبؤ بما يعنيه أن نكون في الحاضر.»[2] كما يقرر هنري ميشونيك Henri Meschonnic؟!

ولئن كان لتجمع حركة مجلة «شعر» الدور الرائد في تأسيس المشروع الحضاري والشعري الحديث: تنظيرا ونقدا وإبداعا، فإن يوسف الخال كان هو «الأب الروحي» لهذا التجمع ولهذا أطلق على نفسه «زنبرك شعر» [3]، وذلك ما أكده د.كمال خير بك عندما لفت الانتباه بقوله :«تجدر الاشارة الى أن فعاليات «شعر» قد لقيت تدشينها ببيان شعري ليوسف الخال قام بقراءته في الندوة اللبنانية في ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧» [4] ومما يرسخ قيم المغامرة ، ويشكل القطيعة هو أن التجديد لم يقف عند رج الثوابت العروضية: من خلال التحرر من الوزن والقافية فحسب، ولكنه أتسع ليرسي أسسا حضارية حديثة هي وحدها الكفيلة برعاية مشروع الحداثة الشعرية وضمان استمراره ، واذا كان من المسلم به، أن الحركة لم تجد منافذ لجميع الاشكالات التي نفضت عنها الغبار، سواء تعلق الأمر بمسالك النهضة أم بوضعية الذات وبعثها عما يشكل هويتها، وبالتالي علاقتها بالآخر، فإن طبيعة الرؤيا المنفتحة التي صاحبت تأملاتها تسمح بإعادة بنائها وفق تصورات جديدة مغايرة. ولعل هذا الأمر هو الذي دفع أدونيس، فيما بعد الى القول «وفي ظني أننا نقدر في هذا الاطار ، أن نتبين السبب الأساسي لفشل ما سميناه بـ «عصر النهضة» في إرساء قواعد حقيقية للنهضة.» [5]. ولا سبيل لتخطي هذا العائق إلا بالانفتاح على التجارب العالمية، وبتأكيد قواعد الحوار وقيم الاختلاف، ومن ثم: «علينا أن نفتح ما يمكن أن نسميه بعصر الأسئلة.» [6] وإذا كانت التأملات التنظيرية والنقدية قد نالت بعض الاهتمام من طرف الدارسين،فإن القراءة النصية غالبا ما اتخذت مطية لاثبات تصور أو موقف قبلي. ومن ثم وجب أن نفتح عصر الأسئلة المبشر به، كذلك، على القصائد والنصوص الابداعية. وهذا هو المرمى الذي توخيناه من خلال هذه القراءة الدلالية - الايقاعية لديوان «البئر المهجورة».

ويحسن أن نشير الى أننا انطلقنا في هذه المحاولة من فرضية أساسية مفادها أن المكونات البنائية التي تشكل الأثر الأدبي لحمتها

★ ناقد وأستاذ جامعي من المغرب.

علاقـات تفاعليـة ، ذلك لأنــه «ينبغي أن يـدرك الأثر الأدبي بـاعتباره ديناميا. وتشتغل هذه الدينامية : ١- في مفهوم المبدأ البنائي. فمكونات اللفظة ليســت لها نفس القيمة، كما أن الشكل الـدينامي لا يتكـون من تجميعها أو دمجهـا (المفهوم المستخـدم، عادة، لـــ «التبادل»)، ولكنـه يتكـون من خـلال تفاعلهـا، وبالتـالي من خـلال إبراز مجمـوعة مـن المكونـات على حساب مجمـوعة أخـرى ، ويعني هـذا أن العنصر المبرز يحور المكـونـات التـابعة. إن إدراك الشكـل هـو، دائما إدراك لتمـوج (وبـالتالي لتغير) العـلاقة بين المكون البنائي المهيمـن وبين المكونـات التابعة[٧]».

الكتابة الشعرية وآفاق التحديث

إن الاحتفاء بالشعر الخالص مـن أقدس طقوس الذات المرتمية في أحضان تجربة الكتابة، والتدرج في مقـاماتها وإغراء عوالمها المتجددة: نداءات لا يفقه أسرارها سوى المحموم بالتغيير ، التواق الى حرية الذات والمجتمع ، وانفلاتهما من محظورات السلطـة القاهرة ، وإذا كان فعل تحرير الكتابة الشعرية، مازال، لحد الآن رغم المحاولات الجريئة [٨]، إن لم نقل مـؤجلا فـإنه مهمش مـن طرف أيديـولوجيـة المؤسسات السائدة : فإن تاريخ الفن والشعر بخاصة يشهد تعاقب ثورات غيرت المفاهيـم والتصورات والرؤى، وبما أن الانســان هو عصب الفعـالية الفنية فقد غدا أكثر إدراكا لغنى أكـوانه الباطنية، كما تجددت حاجياته الثقـافيـة والمادية ، حيـث أصبـح وجهـا لـوجـه أمام التنـاقضـات والمفارقات؛ فبالقـدر الذي يحرز فيه تقدما علميا وتقنيـا بالقدر الذي يتراجع فيـه عن قيم الانسان السـامية. وفي هذا الخضم أصبـح رهان الشعر لا مناص منه، ومن ثم أصبحت الجبهات الصدامية متنوعة: مع التقليد والتخلـف، ومع التجـديد والتقـدم . ومن هنـا صارت عـلاقة الاقتضـاء واجبة يقـابل فيهـا الغيـاب الانقراض حيث إن المعادلـة الطبيعية التي تتحدد بموجبهـا الحياة والشعر أصبحت أكثر تجذرا في التربة الثقافية التثـويرية ومن صميم الفعل التحـرري الراهن. أوليس الشعر الجديد؛ تنظيرا وممارسة، بعثا للحياة في أبهى صورها، وخيطا رفيعا يعض عليه الانسان بالنواجـذ في عالم أجهز على كل القيم النبيلة بواسطة آلـة تقنية جهنمية تبث الـرعب والدمار في كـل الاصقاع. وما تتبع بـؤر الشعر المضيئـة في العالم سـوى احتماء بالكلمـة؛ هذا الملاذ الرحيم في هول القيامة الحاضرة. إن الطقس الشعري برزخ توحد فيه الكائنات وتمحـى في جلاله الفواصـل والحدود بين الموجودات. ولهذا تهوي أمام أنظـارنا حصـون التقليد في الشعر والثقـافة والسيـاسة، ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامـرة. وليست هذه الأفعال الصدامية سوى أسلوب مخصوص من أساليـب استعادة الانسان الذي مات في الانسان، ولقد تـرتب على هذا التوجـه المغاير انشغالات جـديدة أكثر عمقا وفعاليـة، حيث أصبح من اللازم الـلازب أن يجري المبدع حوارا بين تـاريخه الشخصي: بشقيه: الـذاتي والقـومـي العربي؛ وتـاريـخ إنساني وفي العودة الى بدايات هذا الحوار يفاجأ المرء بغور التصدعات ونفاذ الشروخ، وهـذا كله يفسر لنا كيـف كان تحرير الفعـل الشعري أساسيـا وانقلابيـا ، لم يشأ أعـداء التحديـث بل حتـى من شـايعوه بالأمـس إلا أن يقبروه باسـم شعارات ولافتـات مختلفة يتصـدرها : النظام والقواعد الخصوصية والهويـة. ولعل الذي يتبادر الى الأذهان، هو هذه الاستماتـة البطولية التي أبان عنهـا أحباء التغيير والمستقبل. ومـا وقفتنا في هـذه اللحظة مـأخوذيـن بغوايـة قراءة هـذا الديـوان الشعري سـوى إلقاء رمـز لحجرة في هـذا المعين الثر الـذي لا ينضب والذي ما قدره النـاس حق قدره فأعرضوا عنه جـاهلين أو مكابرين. ومـن هذا المنطلـق، نحاول التعـرف على أوجـه هذا البنـاء والمشروع الشعري التحديثـي، منتقين واسطة عقده، ومقتنعين في الوقـت نفسه، بسعة عـوالمه وعجز مقاربتنا، راهنـا على الأقل. عن لم جميع أطـرافه، مؤكـدين ما كـان يردده أستاذ التحديـث الشعري في المغرب الشـاعر والناقد د. محمد بنيس: «يجب أن نتواضع أمام النصوص».

جدلية المقول والمعيش

لقد نجم عـن مشاريع التحديث الشعـري العربي في الخمسينات بخاصة، طـرح قضايا استعجاليـة في الكتابة: تأتي في مقـدمتها قضية الالتحام بين المقول والمعيش، وما يعترض الناظـر فيها من أسئلة مقلقة تتعلق بطبيعـة وكيفية اختراق الفعـل الكتابي النسيـج الحياتي لتغيير المسارات، وتحقيق الـوجود «الحق» ولهذا نفهم لماذا كانـت أول لحظة صدامية واجهـت المحاولات الشعرية التجـديدية هي: لحظـة/لحظات الصدام مـع ما هو ثقـافي وتاريخي واجتماعي لأن عصـب الاشكال لا يرجع الى ما هية الكينونة الشعـرية بل الى الكيفية التي تم التفكير بها في هذه الكينونة؛ وما أعقب ذلك من انعكاسات وآثار سلبية ارتجت بفعلها الروابـط بين الرغبة والغـاية: التحقق، وبين الإرادة والاكتمال معـابر سرية قد تقود إليها اليد الثالثة, ولعل تناسل الأسئلة وتنوع المراجعات النقـدية، يهدف فيما يهدف اليـه الى تكويـن معرفـة شعريـة ترسـخ الاختلاف والانفتـاح واللا اكتمال، أمـا سؤال الفعاليـة الوظيفيـة فهو اختيار لأحد الأمكنـة الشائكة لإعادة قراءة المنجز الشعـري في علاقته بالخارج النصي حسـب تصور ايـديولـوجي محدد : نبتعـد عنه، الآن، لنقـارب طرائق تـدليـل القصائد الشعـريـة مستنيرين بهذه الأسئلـة المفصلية:

- هل بمقدور الكتابة تغيير البنيات الذهنية العربية؟
- كيـف ينـدرج الشـــعري فـي المشـــروع الحضـــاري والثقـافي التحديثـي العام البديل، علما بـأن المحاولات المتحققة أبانـت عن عجزها وعدم كفايتها؟
- ما الطــرق التي تكفـل استقلالية الشعري في صـراعه المزدوج ضد الحقول المتاخمة من جهة أولى، وضـد المركزيات الثقافية المحلية أو العالمية من جهة ثانية؟

وتفصح هذه الأسئلة عن حدود المعرفـة الشعرية كما تم بناؤها في المشروع الحداثـي الشعـري؛ قصيدة وتنظيرا ونقـدا، وفضـاءاتها الجديـدة مستنيرة بالنقـد والحوار، وحكمـة الانصات الى الأصـوات الاختـلافيـة، كم تضمـر إرهـاصـات التخطي والتجـاوز فيما هـي

تتحسس منافذ هدم ميتافيزيقية العلامة. والاشارة هنا الى هنري ميشونيك الذي ينفذ بمضاء بصيرة ويقر الى أصل الأشكال حين يؤكد : «القصيدة، على هذا النحو، نقد للغة والمجتمع وهذا النقد لا نجده في النقد الأدبي لأن هذا الأخير ليس سوى أدبي لا نقدي» (٩).

ويتوافق هذا الطرح مع هذا النبش السري في أعماق الذات المجتمع في قصيدة «البئر المهجورة» التي بسطت اشعاعها لتتشظى، وتتوحد في مشروع يوسف الخال الكتابي الذي انصهر بدوره في رؤى مجايليها وأصحابه : أعضاء حركة مجلة شعر بخاصة. ولقد كان مطلب الحرية الإبداعية أحد الحوافز الأساسية لاعلان الولادة المغايرة التي تعمق التصدعات. وما المقاربات الجديدة سوى شكل من أشكال انتزاع أحد الحقوق الأولية في الحياة والابداع. وتطالعنا هنا صورة «الشاعر الاله» الذي يمكن اعتبارها عمدة المشروع الشعري وسنده لأنها صورة مكثفة تختزن إرهاصات تنظيرية، وحساسية جمالية مغايرة : إنها تأمل شعري، صريح وضمني، في مسيرة الشعر العربي ومساره الحلزوني بغية تأسيس تصور جديد يهدم مفهوم الشعر السائد، ووظيفة الشاعر الخطابية المنبرية ، وما يتفرع عن كل ذلك من نسج وشائج مغايرة بين : الشعري والحياتي.

ولعل المفهوم الشعري الجديد هو احدى الدعائم الكبرى، حيث أصبح الشعر مرادفا للخلق والابداع على غير منوال أو قالب سابق. ومن ثم صار الشاعر يستشرف المستقبل . وعلى هذا الأساس رفع الشعر الى مرتبة أضحى فيها منافسا لما هو مقدس، بالمقدار الذي يكشف فيه ما هو مستور ويبتدع طرائق مغايرة في النظر الى الحياة والكون.

ولا يغرب عنا أن هذا التطهير الأقصى ما هو إلا إيمان مطلق بالشعر وضرورته لتستمر حركة القلق والخوف والتوجس. وبما أن المعشوق لا يناظر، فان من سار على درب الحب شهيد الشعر يستحق كل ثناء وتبجيل. وهذا «عزرا باوند» واحد من أولئك الذين سال دمهم على محراب الشعر:

جراحك للأولين

عزاء ودرب خلاص لنا (١٠)

إنه المسيح الذي حمل خطايا البشر، وبشر بالأخوة والمحبة. وهذه القدسية تقتضي ، في مقام الاحتفال والطقوس. أن يعتزم المريد طي صفحات الماضي وبداية حياة جديدة، بقدر ما تمده بدفقات حية بقدر ما تخلصه من براثن المعصية. ولا يحصل التطهير إلا بالصدق الذاتي في الاعترافات . ويحسن أن نشير الى أن الفعل التحويلي المركزي الذي ينطلق من الدين: المسيحية بخاصة ليرسي في مرافيء الشعر، يتم حسب وشائج تركيبية دلالية مختلفة - الشاعر - إزراباوند تتحدد في صورته الصفات الانسانية والصفات الأخرى لهذا فان الوقوف في حضرته يستوجب الطهارة من الذنوب، وهي طهارة تنصب أساسا على الممارسة الشعرية السابقة على التبشير بالرسالة الشعرية الجديدة، ولا ريب أن هذا التبشير لا يصدق على قوم دون قوم وإنما هو موجه الى الانسانية جمعاء. وهذا أحد مكاسب موجة التجديد المعاصرة التي يلح روادها على تجاوز القطرية والاقليمية الى العالمية. وفي هذا السياق الأوسع، ندرك أسباب الصيحات المدوية والإدانة الشديدة الموجهة الى التقليد والسائد من أشكال الكتابة الى درجة قرنها بالاثم والجريمة، وفي الضمير «نا» نسبة الى الذات والجماعة على حد سواء:

أثمنا الى الشعر، فاغفر لنا

ورد إلينا الحياة. ص ١٩٧

وفي هذا التكثيف تتجمع كل المظاهر والمقاييس المعيارية القديمة التي قولبت التجربة وقيدت من الحرية الابداعية بسن قوانين وقواعد أسهمت، بالقسط الأوفر، في ركود التجارب، ونسج النموذج الأمثل الذي يكون منتهى المحاولات اللاحقة محاكاته والنسج على منواله. وليس «عمود الشعر» الذي اكتمل مع «المرزوقي» سوى تمثيل صوري لغنيمته ومن ثم فإن كل رفض لمبدأ من مبادئه اعتبر مروقا وبدعة، يجدر في أحسن الأحوال ، طرحها، لهذا تقوت أحضة التقليد وترسخت معاقل الثبات، وبسط الماضي ظلاله على الحاضر والمستقبل فانتهى الفعل وساد الموت، «فليس بالامكان أبدع مما كان». وفي لحظات المحنة وسنوات الجدب، ترتفع أصوات الرفض مجلجلة مدوية واثقة، هذه المرة، بأن سبيل الخلاص يستوجب تضحيات جساما. وهذا ما آمن به أقطاب التجديد. إن غاية الشاعر يوسف الخال هي ترهين الفعل التحديثي الشعري في البيئة الثقافية العربية من خلال تشابك المحاولات الابداعية والتنظيرية وتفاعلهما، مهتديا في ذلك بإضاءات العوالم الجديدة التي تشع في مناطق مختلفة من العالم. وإذا كان الأدب الانجليزي قد فتح عيون الشعراء العرب الحداثيين على أكوان شعرية مغايرة فلأنه عرف ثورات أدبية قادها شعراء عظام - أساتذة من أمثال: ت . س إليوت. وإزرا باوند. كشفت بموضوعية ، مأزق التقليد والأفق المسدود الذي آل إليه في الوقت الذي برهنت فيه بصدق وأصالة عن اقتضاء الفن للحرية كشرط من شروط حياته. وليست غاية الشاعر يوسف الخال وأصدقائه أعضاء جماعة مجلة «شعر» سوى مواصلة هذه التجارب التثويرية في هذه المنطقة التي غدت مركز العالم؛ فكما كانت مهد الأديان السماوية، لم لا تكون مهد الشرائع الشعرية الجديدة؟! ولكي يبلغ هذا المرمى، لابد من صيانة العهد والميثاق الذي سال دم الشاعر «إزراباوند» وهو يذود عنه:

لك الوعد : إنا

سنبني بدمع الجبين

عوالم للشعر من عبقر

مفاتيحهن ص ١٩٧

إن ما يمثل فارقا بين هذا الميثاق الجديد والميثاق الشعري القديم هو أنه يقوم على أساس رفض وهدم الاحتذاء والسير على هدى السابق، بل يقوم على أساس الصدق وحرارة التجربة الذاتية المنصهرة في الجماعة. لهذا فإن التماثل لا يقوم إلا على أساس الاعتقاد بشرط الحرية والتحرير لا على أساس محاكاة الكيفية التي تم بها التحرير. وبهذا يمكن أن تدحض كل مزاعم من يقول بأن التجارب الشعرية العربية الحداثية استنساخ لمثيلاتها في الآداب الأجنبية. ولعل التحديد الفضائي يؤكد، في نفس الوقت خصوصية وعالمية التجربة، إذ أن شيطان الشعر لم يعد هلاميا غير معين لا تحيط به الأبصار، بل أصبح محسوسا مرئيا حاضرا ممثلا في التجربة الحياتية والابداعية كفعل وفعالية، إنها ممارسة ونشاط تشير الى حضور الانسان ومن ثم فإن الشعر ليس وحيا إنما هو خلاصة لتجربة إنسانية بقدر ما ترتبط بالحس تفارقه، وبالدرجة التي تذوب في معترك الحياة ترنو الى تفجير مكنوناتها.

وفي أفق الحيرة والتطلع الى الآتي ترسم قصيدة «الدارة السوداء» طبيعة العلاقة التي تربط الذات بالمكان. ولا بأس من أن نتتبع الصفات والأسماء التي تتشكل من التحامها الذاتي وكذلك الأسماء والصفات التي تؤثث المكان الذي هو حميمي لأنه حضن الولادة والنشأة. ولا يتأخر العنوان عن رسم المعالم المأساوية لهذا الفضاء «الدارة السوداء» بكل ما يختزله الظلام من ثبات وجمود وموت، بل إنه مقبرة نبشت قبور موتاها فصارت هياكل من عظام تجوب المسارح والطرقات إذ لا حنو للسلبية والعدمية، سوى الدفن والإقبار.

دارتي السوداء ملأى بعظام
عافها نور النهار،
من يواريها التراب؟ ص ١٩٩

أما الذات فإنها تشكو من الوحدة والعزلة التي لم تحولها الأنا لتصبح ينبوعا لافتضاض البكارات، إما لانشغالها بما هو عابر آني، وإما لغياب رفقاء الدرب في هذا الخضم الهائل من مواكب السقوط والانحدار، علما بأن الذات عن وعي أو لاوعي، تستحضر مكانا حلميا أو تجريبيا وقفت فعلا على مظاهر جماله وعبقريته. وفي هذه الحالة لا مناص من الهم، وهو انطواء يؤجج في النفس مشاعر السخط والكراهية والعزوف عن ضروب المتعة في الكون المحيط: إحساس يثبت النظر في البؤر السوداء القاتمة، ويأسر الذات فتصبر أسيرة اللوعة والحسرة والعذاب. ويتنامى هذا المظهر الانكساري ليصل مرتبة «اللعنة» والوسم على هذا النحو، ينقل العلة من الحس الى الغيب، ومن المعلوم الى المجهول. وهذا يعكس دون شك ما يفعله الاعتقاد خفية في جسد النص. وتفضي الصفات السالفة والأحوال المتمكنة: الوحدة الهم – اللعنة الى الحالة الارتكاسية: الخوف؛ أي توجس السقوط والفشل قبل مباشرة الفعل، وانشغال بتجنب الخطر المتوهم والقناعة بمكتسبات الذات الوهمية. ولهذا تتماهى الذات مع الجماعة التي كانت قد أدانتها سالفا وتمنت لها الاقبار.

وأنا في هذه الدارة وحدي
جاثما كالهم كاللعنة كالخوف
على صدر الجبان
جاثما كالموت في البرهة في كل مكان،
جاثما بين العظام ص ٢٠٠

وإذا كان مكان الاقامة خارجا عن الإرادة فإن المواطنة إجبارية تلزم الذات ما لا تطيق وتجردها من رهافة إحساسها وسمو عواطفها: الجمال والحب، لتنقل الكتابة الى ما يقوضها الكراهية والبشاعة. ومنذ القدم كانت علاقة الكتابة بالفعل موضع تأمل وإشكال مقلق رج اليقينيات، وأحل النسبي محل المطلق. وبالقدر الذي أصيب فيه الأدعياء بالخيبة فتدافعوا رافعين شعارات الانتهاء والعبثية ولا جدوى الفن في الحياة، بالقدر الذي قوى ايمان المريدين الأوفياء بأن قيمة الكتابة تتعدى السطح لتنفذ الى الأعماق، فما فائدة فعل يتحقق الآن وهنا ويزول غدا وهناك كما تفعل السياسة.

وضمن هذا السياق الجدلي يجب أن نتنبه الى أن ما يخيم على القصيدة من مظاهر مأساوية ورؤى سوداوية ما هو إلا اضطراب وانقطاع موصول بلحظة العبور. وإذا كانت الذات تبدو الآن عاجزة مشلولة، فما ذلك إلا لأن سياق التغيير: إبداعي وتاريخي أشد تعقيدا، ودروب الخلاص مرحلي، موحدة ومن ثم فإن كل الخيارات المكنة تؤدي الى الأفق المسدود: الهجرة، اللامبالاة، الصمت... لهذا تحتمي الذات بما فوق الانسان.

آه لا أدري، ولكني أصلي! ص ٢٠٢

تمفصلات المقدس وغير المقدس

تعتبر التمفصلات المتحققة داخل النص أحد المداخل الممكنة لإنجاز قراءة تحرص على الانصات الى النص، وكشف ما يبنيه على النحو الذي يفصله هنري ميشونيك في عمله الانقلابي النظري والكتابي حيث يقول: «وهنا بمقدور الفعالية الشعرية أن تلتقي بالفرضيات – القبلية يتعلق الأمر بتحليل صيغ التدليل Mode de signifiance لأن قصيدة من القصائد ليست قصدا وليست وعيا، هناك تراجع نظري بعد فاليري valery ،يتمثل في ربط الذات بهذا الزوج البسيكولوجي والأخلاقي: أي الوحدة.» [١١] ومن ثم فإن: القصيدة لا تعرف أكثر ولا تلقن معرفة، كما أنها، بلا ريب، لا تعلم ولكنها تشير، تشغل غير المعلوم، ليست في الهامش أو في الخارج. إن وهمها هي أن تكون هنا. وبالتالي فإن حزبها وحزب النقد أيضا هو الايقاع الذي يعد سياسة لها.» [١٢].

ولا غرو أن يكون هذا المدخل النصي منفتحا على الداخل والخارج حيث يمكننا تلمس الانساق النصية من جهة أولى، كما يوفر لنا، من جهة ثانية، مادة ضرورية لوضع النص في سياقه

التاريخي، وحواراته مع التراث الديني واللغة ومع الثقافة والحضارة المعاصرة.

إن الشرخ الغائر، والهوة التي لاقرار لها بين الذات والعناصر التي تؤثث الفضاء من إنسان وجماد، ترسم قسماتها وتفاصيل خيوطها قصيدة. «البئر المهجورة» مستعيرة مرة ثانية الرمزية الدينية : ابراهيم - يوسف. ويحسن أن نسجل في البداية أن النسق البنائي في القصيدة، يحدث انقلابا في التلقي حيث يصرف الذهن عما يمكن أن ينصرف إليه من هروب الذات من المكان واختيار العزلة والانطواء حين يصل الجسد بالتراب: مادته الأصلية، وينفذ به الى الأغوار للارتواء من ينابيع البداية : البئر. وبغض النظر عن الايحاءات الجنسية لفعل الاختراق هذا فإن وجود البئر في هذه الصحراء بشير خير وبركة، يقوي هذا التنافذ العميق بين النص - القدس وبين القصيدة تنافذ تنصهر في ثناياه تفاصيل أحداث القصة الأصلية. ولنتبين حدود هذا التنافذ، نستحضر التقابل الضمني بين ابراهيم / النبي: خليل الله، وإبراهيم المضحي: خليل الشاعر. وتوجه جدلية العلاقات بين العناصر البنائية في القصيدة حركتان أساسيتان: الحركة الأولى تتمثل في صورة ابراهيم قبل التضحية، والحركة الثانية صورته بعد التضحية، وما يترتب عن ذلك من تحول في الرؤى الجمعية التي تتحول من اللامبالاة والانكار الى الدهشة والانبهار. فحتى التضحية لم تخلصها من الأوهام، بل أودت بها الى وعي زائف يلوذ باللاعقل: الجنون. ولعل تفاصيل هذه القصة قمينة باستحضار مناظراتها في النص - المقدس : المسيح - ابراهيم الخليل، غير أنها لا تلبث حتى تنفصل لما توثق أواصرها بالتجربة الحياتية.

إن الحركة الأولى ، تنبني على أساس صيغ الرجاء والتمني : «لو كان لي ...» التي تتكرر خمس مرات متصلة في كل مرة بالتضحية والفداء:

١ - «لو كان لي أن أنشر الجبين

في سارية الضياء من جديد» ص ٢٠٣

٢ - «لو كان لي ،

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد» ص ٢٠٤

٣ - «لو كان لي أن أنشر الجبين

في سارية الضياء

لو كان لي البقاء ص ٢٠٤ - ٢٠٥

وتدفعنا هذ الواقعة النصية، الى القول بأن هذ الحركة تمثل إرادة الفعل، كما أن الذات ، في غمرتها تخمن وتناظر بين حجم الفعل وما يترتب عنه. وبما أن الفعل أسمى يبلغ حد نكران الذات، وممارسة فعل الفداء لتطهير الآخر، الذي لم تلق منه الذات سوى الجحود والنكران ، فإن آمال التغيير يجب أن تمس الجذور وتحلل السائد من أصوله ولعل هذا هو فعل «طمر العظام» الذي أعلنت الذات في القصيدة السابقة عن عجزها على ممارسته؛ وها هي الآن، تقوم به ، ولكن من خلال ما يمكن أن نعتبره معادلا موضوعيا: ابراهيم. وهذا يفسر لنا. هذا التوق العارم للهدم البناء الذي يبلغ منتهاه، فالمضحي لا يرضى بما دون النجوم كم قال شاعر العربية أبوالطيب :

إذا غامرت في ترف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

لهذا وجدناه يأمل في قلب الدورة الفصلية:

«ترى يحول الغدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر» ص ٢٠٣

وتحويل المعجزات من إطارها الغيبي الى الاطار الانساني :

ويطلع النبات في الحجر؟

وليس هذا المطلب بأعز من طهر الذات ، وتوقها الى اختراق الموت : اللحظة العبورية لقلب المدارات وتحويل الاتجاهات بين الأرض والسماء:

السماء	الأرض
⇩	⇩
الأرض	السماء

وهذا هو الفارق الأساسي بين تضحية ابراهيم بابنه استجابة لأمر الله ، وبين تضحية ابراهيم بنفسه في القصيدة لمحو الظلم. وعلى هذا النحو، لا تحتفظ الذات من الآمال إلا بما يسعد الانسانية، وينشر المحبة والعدل بين الناس. ولا تنفك القصيدة تتخلص من النص ـ المقدس لترتمي في أحضانه مرة ثانية، متماهية مع المسيح مخلص البشرية، الذي اقترن في هذا التشكيل باستحضار الأسطورة لعلها تسعف في بناء أسس العدالة المنشودة : يوليس - أوديب ... وكأن القاريء مدعو الى إعادة النظر في معايير تكوين واستواء القيم بما في ذلك مفهوم الخطيئة ومفهوم الرؤية والبصر.

أما الحركة الثانية ، فانتقال خاطف من القول الى الفعل وبناء متكامل لفضاء إثبات الذات، وتأكيد حضورها المتشظي ، حيث يوضع ابراهيم في واجهة التصدي للأعداء ويبلي بلاء حسنا، في الوقت الذي تتراجع فيه الجموع، ويكون استشهاده عربونا لسمو نفسه وغنى دواخله . يا لها من مفارقة مدهشة !! هذا الذي ما عرف تقديرا من قومه يهب نفسه للذود عنهم، وتلك مفارقة ، لا ريب شائعة في الثقافة الشعرية العربية: وما تجربة الشنفرى المفرد ، وعنترة المستعبد ببعيدة ولا مجهولة.

وفي هذا السياق الاختلافي تـلامس قصيدة «الجذور» المسائل الوجـودية الشائكة ،مخترقـة الطبقات الباطنية ، لتبلـغ الحقيقة لا باعتبارها يقينـا، ولكن باعتبارها تساؤلا مستمـرا. ومن ثم تطرق مـا يحير ويقلق وينقـض ويهدم متحسسة مـا يـؤسس حضـور الكائن في الزمـان والمكان وخارجهما، ونسق الروابـط التي تصله بنفسه وبغيره متعينـا كان أو غير متعين. وليسـت طبيعة الأسئلـة المطروقـة متشكلة حسب إرادة قبليـة إنما هي مسارات حلـزونية تمليها سلطـة «الكلام المتكلم» كما يـؤكد مـارتن هايـدغر Martin Heidgger . إن البـؤرة المشعة في هـذا البناء تتجسـد في «الأرض» مكان الاقامـة الحاضر الغائب لأن حركية الظهـور والخفاء تشتغل في كل الاتجاهات: أسفل : بـاطن الأرض أعلى فوق سطح الأرض – سماء عموديا وشـاقوليا . ومن الطبيعـي، بالنظر الى هذه الكثـافة الايحائية التـي تتقبل العناصر إعـادة تشكيلها في صـور مختلفة : الجذور – الشجر – الأوراق – الثمار.

النهر – الماء – الأرض.

– الجسد – الموت – الحياة – القدم.

إن منـزلة الانسـان لا يمكن إدراك مـاهيتهـا إلا بوضعهـا في سيـاقهـا القبلي والبعـدي . وبما أن النظـر منصـب على الانسـان الشرقي فـان دواعي التأمل، وحـالة السقوط الحاضرة تستـدعي التفكير فيما كان وما سيكون. وإذا كانـت الأرض يبابا فإن البذور والجذور التـي تشهـد على فترات الخصـب والخضرة وارتفـاع الأغصان عالية تطاول عنان السماء مازالت باسقة يانعة في الذاكرة والوجـدان.وهل يمحو التـاريخ والـذاكرة ما كـان في هذه الأرض المقدسـة: مهد الحضـارات والأديان مـن جلائل الأحـداث وعظيم الأمور. ألم تتحقق فوق هذه الأرض المعطاء إنسانية الانسان.ولكن ما دهـى الآن هذه الأمـة فدك حصـونها ووارى طلائع ريـاداتها. والأمر أن هذه السنوات العجاف تحولت الى أبد، وكأن دورة الزمن قد توقفت في هذا المتاه:

١ – وحيثما التفت صور

حفرها الزمان ، لا تزول ص ٢٠٩

لا شيء هاهنا يزول:

٢ – عجلة تدور والزمان واحد،

إن الإقـامـة الجوهـرية مطلـب وجـودي بـه وفيـه تمارس التحولات، ويحقق القرب والبعد، كما تعتق بسلطته الإرادة ، إننا لا نبجـل الحميمية إلا لنتحـرر منهـا ، ولهذا نلقي في «المابين»، نظـل معلقين مكبلين بالإرادة واللاإرادة.

١ – رجلاتي في الفضاء والفضاء هارب، ص ٢١١

وليس لي جناح

٢ – وفي التراب قدمي،

وقدمي هياكل ومدن ص ٢١١

وبين السماء والأرض مسـافـة تحفظ التفـرد وتقـاوم فيهـا الذات التشابه والتطابق وإلا فما الفارق بين الجد والجدة والحفيد. وفي هذا الوضـع لا تكتمل صورة الانسان إلا بالعـلاقة مع الماوراء والكشف عن أصل الخطيئة وتمظهراتها مكانيا: السماء آدم وحواء – الأرض قابيـل وهابيل؛ وزمانيا: مـا كان سابقا ومـا كان لاحقا وما سيكون محتملا سابقا ولاحقـا ولا يغيب عنا، في هذا المقام، أن هـذا التشكيـل البنـائي يخترق فيما يخترق البنيـات التخييليـة الرومانسيـة ليبلور من تفاعـلاتها نصا جديدا يبتهـج بفضاءاتها فيما يؤسـس فضاءات جديـدة تتنافذ في إطـارها رمزيـة الخصب والرمزية الأنثوية والطبيعية. وهذا التـوجه يجعل الرؤيا الشعرية تتسع لتمديد فضاءات اللقاء وجوانبه، وهو ما تفصح عنه قصيدة «السفر» ولا يمكننا أن نتناسـى ذلك العشق العارم والهم المكين في عقـد اللقاء مـع وجـوه شعريـة مضيئة خبرت مسـالـك الكتابـة، وجربـت ضروب التحديث، مـوقنة بحتميـة تأسيس فعـل شعري حضاري مختلف هادم بان. ويكفي أن نتأمل هذا المجهود الابداعي والنظري الذي اختلفت مشاربه وتعددت مناحيه: تجريبا وترجمة وبحثا وتـأصيلا لتتوقـف عند درجة الغزو المحققـة مع شاعـرنا وأصحابـه أعضاء جماعة شعـر. ولم تتحدد مسارات التجـديد إلا بعد أسفـار حقيقية وروحيـة لهذا تتنامـى إغراءات الهجـرة التي ترسم حدودهـا بدقة فائقة, فمن جهة يتقـاطع الكون التخييلي مع الأجواء التراثيـة العربية لـرحلات السنـدباد من خـلال استعادة الأسفار البحرية واللمسات السحرية:

١ – إذاك نصعد المراكب الحاملة

الزجاج والصنوبر الحاملة الحرير

والخمور من بلادنا، الحاملة الثمر ص ٢٢٣.

ومـن جهـة أخرى يحصـل اللقـاء مـع الاسطورة البـابليـة: عشتروت، أدونيـس، بعل قصـد إعـادة إحيـاء الطقوس الـدينيـة المقرونـة بالاحتفالات الاستعداديـة التي تسبق السفر. ومـن هذه البـؤرة ينبثق إشعـاع مركـزي يلقـي بأنـواره في عدة اتجاهـات بمقدورنا أن نعتبرها مسوغات كي تتقدم باقتراحات تأويلية نذكر منها أن الرحلة تفـارق طبيعتها الحيزية لتتخلق بالمسحـة الزمنية حيـث إن المكـون الـزمني في النظـام النصي، وفي إطـار تشكـلاتـه الجديدة وتفاعـلاته مع باقـي العناصر، يجعل من اللحظـة البدئية أسّـا لبناء رؤيا إبـداعية وتنظيرية جديدة، ومن هـذا المنظور، فإن استحضار الآلهة البـابلية تزكية لـلارهاصات التنظيريـة، وإغناء لابد منه للنـص الشعري بالانفتاح على الأكـوان التخييلية الجديدة التي تخلقها الأسطـورة، وما يترتب عن هذا الصهـر الكيميائي من

تركيبات بنائية تفجر مكونات اللغة، وتحقق في الكتابة ذلك الزواج المحتمل بين المحلية والعالمية. ويحسن أن نشير الى أن الذات في الخطاب تراهن على الآخر/القرين الذي يحمل نفس الهموم، ويتوق الى الانعتاق وخوض غمار الرحلة البحرية. وفي نسبة البحر الى الجماعة، دون شك أسمى تعزيز لرغبة التوحد وتجذير الصلات الحميمة:

نهتف يا بحرنا الحبيب يا

القريب كالجفون من عيوننا ص ٢٣٢

ويناظر لحظة اللقاء النورانية لحظة نقيضة ظلامية هي لحظة الفصل؛ منها يتم الاختراق والغزو. وفي هذا الأفق نتلمس إرادة إفراد الآخر/الجماعة التي آثرت القعود والنوم والهجير والضجر... وفي هذا المقام، ترسم في عوالم القراءة الشعرية الصور التمثيلية الدينية عن الفئة المهاجرة والفئة الكافرة أو بين الفئة المجاهدة الفاتحة والفئة القاعدة المتخلفة، إلا أن الأمر، في هذا الموطن، لا يتعلق بحقيقة دينية، ولكن برؤيا شعرية تراهن على السفر والمغامرة وغزو أقاليم كتابية وحياتية جديدة:

وتزرع الأضراس في القفار مدنا،

حروف نور تكتب السير

وتملأ العيون بالنظر . ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

وفي السفر الواقعي الشعري يعول على الآلهة لمباركة المسعى. وفي إطار التقاط اللحظات العابرة، تنسج خيوط واصلة تعيد إحياء الحضارة القديمة لتأكيد شرعية الانتماء للحضارة الانسانية الحديثة ، واكتشاف الأصل/النواة الحضارية التي تمنح الذات والجماعة حق الانتماء الى فلك الحداثة، ولأقاليم الخصب. لهذا تصبح الاحتفالات الشعائرية زادا معرفيا وروحيا لشد ما يقوي عزيمة المسافر، ويزكي في دواخله حوافز المغامرة.

إن عنف الصدام ، وامتداد الشروخ بين الذات والمجتمع يضاعف أحاسيس العزلة والغربة خصوصا عندما تتلاحق المشاهد الرهيبة سواء تلك التي تصور الذات جامحة متقدمة ناقمة على كل القيم والسلط، حائرة قلقة لم تتبين معالم الطريق: آلام وجروح غائرة هي علامات الرفض الكاسح، أم تلك المشاهد البشعة التي تستحيل فيها الأطراف والوجوه الى أشكال وصور ممسوخة ملعونة.

قد تحتمي الذات بالذات في الخضم الجارف، فتنفذ الى الأغوار لاستكناه أعماق النفس وخباياها ، غير أنها وكيفما كانت درجة الاختراق، فان الرائي لن يصل إلا الى المشارف والتخوم، لأن الاستغراق في التخيل يعني الطلاق الذي لا رجعة فيه مع الآخر والواقع، وبالتالي التخبط في اللاجدوى والعبث بلا الانتهاء والموت المجاني. وإذا كانت هذه المحاولة لا مناص منها ، فإن تجريب المحاولة الثانية التي قد تكون انقطاعا أو استمرارا لرحلة الاختراق والغزو: ونعني بها تجربة الصوت الدفين في الدواخل الذي يتوق الى الآخر، وفي الرحلتين احتفاء وابتهاج بالمغامرة مشفوع بالخوف والحيطة والتوجس.

البنية الايقاعية في ديوان البئر المهجورة

لابد من الاشارة في البداية الى أننا حصرنا الدوال الايقاعية في علامات الترقيم، والوقفة والقافية والانساق الوزنية.. علما بأن الايقاع يتجاوزها الى غيرها من الدوال، لأن المقام لا يسمح بذلك من جهة، ولأن عملية وصف هذه الدوال مدخل لابد منه للتعرف على مكونات الايقاع الأخرى من جهة ثانية.

١ - علامات الترقيم

نقدم فيما يلي الجدول التوضيحي التالي الذي نبسط فيه نتائج العملية الاحصائية لهذه العلامات:

عنوان القصيدة	مجموع الأبيات	النقطة	الفاصلة	الاستفهام	التعجب	نقطتا التفسير	نقط الحذف
الى إزرا باوند	١٢	٤١ر٦٦٪	٨ر٣٣٪				
الدارة السوداء	٤٤	١٢ر٦٣٪	٣٦ر٣٦٪	١٢ر٦٣٪	٠٦ر٨١٪	٤ر٥٤٪	
البئر المهجورة	٥١	١٩ر٦٠٪	٢٣ر٥٢٪	١٢ر٧٢٪	٣ر٩٢٪		
الجذور	٩٩	٢٩ر٢٩٪	٣١ر٣١٪	٣ر٠٣٪	٢ر٠٢٪	٢ر٠٢٪	
mementomori	٧٣	٣٦ر٩٨٪	١٥ر٠٦٪	١٢ر٣٢٪	١ر٣٦٪	٢ر٧٣٪	٢ر٧٣٪
الحوار الأزلي	٩٤	١٥ر٩٥٪	٢١ر٢٧٪	١٠ر٦٣٪		٧ر٤٤٪	
الدعاء	٦٩	١٥ر٩٤٪	١٠ر١٤٪		٢ر٨٩٪	١ر٤٤٪	
السفر	٥٠	٣٢٪	٢٤٪		٠٢٪	٠٤٪	
العودة	٥١	١٧ر٦٤٪	٢٧ر٤٥٪	٠٣ر٩٢٪	٠٧ر٨٤٪	٠١ر٩٦٪	٠٥ر٨٨٪
المجموع	٥٤٣	٢٢ر٥٧٪	٢٢ر٨٣٪	٠٦ر٨١٪	٠٢ر٧٦٪	٠٣ر٦٨٪	٩٠ر٢٢٪

إن ما نلاحظه من خلال هذه العملية الاحصائية ، هو ارتفاع نسبة الأبيات الشعرية التي تنتهي بالنقطة، ثم تليها «الفاصلة» من حيث نسبة التوارد. لهذا سنحاول التعرف على طبيعة ودلالة توزيع العلامات ، مركزين على هاتين العلامتين.

١ - ١ - الفاصلة : إن الفاصلة تؤشر على أن البنية النظمية (التركيب النحوي) لم يكتمل بعد مما يرسخ الانسياب والاسترسال بين الأبيات الشعرية ، كما تؤشر على أن التعارض بين مقتضيات العروض ومقتضيات التركيب والدلالة قائمة ، وتلك صفة من صفات اللغة الشعرية [١٣] إذ غالبا ما تتزامن الوقفة الوزنية مع البياض الدلالي أو الوقفة النظمية النسبية التي تؤشر عليها الفاصلة. حيث تتقابل في هذا المقام ، وظيفتان متعارضتان: وظيفة الفصل ووظيفة الوصل. وتجدر الاشارة

الى أن هذه الظاهـرة اللغوية لا تنحصر من النـاحية الموقعية على أواخر الأبيات الشعرية بـل تحصل في غير ذلك مـن المواقع: في بـداية أو داخـل الأبيات الشعـرية. وهـذا ما يتضـح أكثر عنـد معالجة باقي الدوال البيانية.

٢ – النقطة :

إن وظـائـف «النقطـة» داخـل النص الشعـري/مـوضـوع القراءة مختلفة متنوعة، ففضـلا عن وظيفتها المعتادة في الملفوظ غير الشعـري : أي التأشير على تمام المعنـى وإفادتـه، تشير الى نهايـة المقاطـع الشعـرية، سـواء تلك التـي تتمايـز من خـلال البيـاض: إزرا باونـد – الـدارة السـوداء – البئرة المهجـورة – الجذور mementomori – الدعـاء – السفر – العـودة؛ أو التي تتمايز مقاطعهـا من خلال الأرقام وهـي قصيدة واحدة الحوار الأزلي» وإن كان المقطـع الأول لم يحمل رقما كغيره من المقـاطع الشعريـة، كما جاء في الطبعة الثـانية (١٩٧٩) لأعمال الشـاعر الكاملة.

وتحسـن الاشـارة الى أن علامتـي الاستفهـام والتعجب تتضافران مـع النقطة لأداء هذه الوظائف المتعـددة. ومن المفيد أيضا، أن نشير الى أن النقطـة غالبـا ما تسـم الأبيات الشعـرية التي تنتهي بـالوقفة الثلاثيـة أي التقاء الوقفة العـروضية التي تعلن انتهاء الوزن واكتماله، والـوقفة النظمية أي استيفاء البنية جميع عناصرها النحوية والوقفة الدلالية أي تمام المعنى وإفادة البيت الشعري.

إن ديوان «البئر المهجورة» يتكون من تسع قصائد شعرية هـي على التـوالي: الى إزرا بـاونـد – الـدارة السـوداء – البئـر المهجورة – الجذور – mementomori الحوار الأزلي – الدعـاء – السفر – العـودة.ويتراوح عدد الأبيـات الشعريـة التي تتكـون منها هـذه القصائد مـا بين ستة أبيـات شعريـة الى إزراباونـد، وتسعـة وتسعين بيتـا شعـريا: الجذور. تنتهـي جميـع أبيـات القصيدة الأولى بعلامة من علامـات الترقيم، أما القصيدة الثانية فتنتهي ٦٧ بيتا شعريا منها بعلامة من علامات الترقيم. وتمثل «النقطة» بـالنظر الى مجمـوع قصائد الـديوان ٥٧ر٢٣٪ وهـي أعلى نسبة إذا مـا قارنـاها بغيرهـا من عـلامات الترقيـم ، تليها الفاصلـة بنسبة ٨٣ر٢٢٪ ثم تعقبهـا علامة الاستفهـام بنسبة ٨١ر٠٦٪ ، وعلامتا التفسير، والتعجب ونقط الحذف.

ويمكننا من خلال هذا الوصف أن نتبين حرص الشاعر على تمييز أجـزاء ومقاطع الكلام، كما هـو الشأن بالنسبة لـوظائف عـلامات الترقيـم في النثر، كما أن هـذه الوظـائف، ومن خـلال تفـاعلها مـع بـاقي العنـاصر المكونـة للنـص الشعري، تفـارق طبيعتها لتكتسب مسحة جديدة تنطبع بخصائص الجنس الذي تقوم ببنائه مـع المحافظة على رهان تقـريب لغة الشعر مـن لغة الحديث اليـومي، احتذاء بالـدعوات التي ما فتـيء رواد الحداثة الشعرية الانجليز، وفي مقدمتهم شاعر الأرض الخراب : ت. س. إليوت، وإزرا باوند، ينادون بإنجازها..

قوانين الوقفة

نقدم فيما يلي جدولا إحصـائيا للوقفات الشعـرية ، منظمة حسب القصائد الشعرية التي يتكون منها هذا الديوان الشعري:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الوقفة الثلاثية	الوقفة العروضية	البياض
الى إزرا باوند	١٢		١٠٠٪	
الدارة السوداء	٤٤	٢٧ر٢٧٪	٩٠ر٩٠٪	٠٩ر٠٩٪
البئر المهجورة	٥١	٥٢ر٢٣٪	١٩ر٩٠٪	٨٠ر٠٩٪
الجذور	٩٩	٢٩ر٢٩٪	٩٠ر٩٠٪	٠٩ر٠٩٪
mementomori	٧٣	٦١ر٣٥٪	٩٠ر٥٨٪	٠٩ر٤١٪
الحوار الأزلي	٩٤	٤٦ر٢٤٪	٩٧ر٨٢٪	٠٨ر١٨٪
الدعاء	٦٩	٥٩ر١١٪	٣١ر٦٢٪	٦٨ر٣٧٪
السفر	٥٠	٣٢٪	٧٦٪	١٢٪
العودة	٥١	٦٤ر١٧٪	٢٣ر٨٨٪	٧٦ر١١٪

١ – الوقفة الثلاثية:

تتراوح النسبـة المئويـة لهذا النوع مـن الـوقفات في ديـوان «البئر المهجورة» ما بين ٥٩ر١١٪ في قصيدة الدعاء، و٦١ر٣٥٪ في قصيدة mementomori . وهذه النسبة أضعف إذا مـا قارناها بالـوقفة العـروضية ويبـدو لي من خـلال النظر في القصـائد أن الوظيفـة المركزيـة للوقفـة الثلاثيـة: أي إعلان اكتمال البيـت – الشعري مـن الناحية العروضيـة والنظمية والدلالية قـد توارت بفعل السيـاقات النصيـة الجديدة حيـث لا نجد هـذا النوع مـن الوقفـات الا في نهاية المقـاطع، ومـن هنا فـإنها لم تعد تـدل على استقلاليـة البيت – الشعري ، بـل أصبحت تدل على استقـلالية المقطع الشعـري، وقد يكـون ذلك هـو السبب الـذي دفع بعـض النقاد العرب الى تسمية المقطع – الشعري بالجملة الشعرية. وإذا حصل أن وجدنا الوقفة الثلاثية داخل المقطع فإن نسبتها ضئيلة كما أن ارتكازها أضعف.

٢ – الوقفة العروضية:

إن نسبـة الـوقفة العـروضيـة في قصـائد هذا الـديـوان – الشعـري جـد مـرتفعـة تتراوح مـا بين : ٩٠ر٥٨٪ في قصيـدة mementomeri و١٠٠٪ في قصيدة «إزرا باوند» ولاشك أن هذه النسبة المرتفعة ، توضـح هيمنة هذه الوقفة على باقـي الوقفات ، وهي مؤشر دال على المراحـل الأولى من التجديد الشعـري. حيث إن مـوسيقية البيـت ـ الشعـري مـا تزال تحافـظ على جرسهـا

الخارجي من خلال الاستقلال الوزني ، وكأني بالشاعر الحاذق يداعب الأذن حتى إذا هي ارتاحت للجرس الخارجي استساغت الالتحام النظمي والدلالي الذي يوحد الأبيات الشعرية المكونة للمقطع.

٣ – وقفة البياض :

إذا جمعنا نسبة الوقفة الثلاثية والوقفة العروضية، لا يصعب أن نسجل النسبة جد الضعيفة التي تمثلها وقفة البياض حيث لا تتجاوز ١٠٪ في القصائد التالية: الدارة السوداء – البئر المهجورة – الجذور – أما قصيدة mementomori فيتجاوز التواتر فيها ٠٩ر٤١٪ . وهذا إمعان في تكسير الوقفات ، وتكييف النص مع الشحنات الشعورية والوجدانية, ولابد من التأكيد على أن النص الشعري لا يكتسب خصوصيته وأصالته إلا من خلال التحام هذه الوقفات. أما ما نستنتجه من العمل الوصفي فذا أهمية بالغة تتمثل في أن الوقفة العروضية هي العنصر البنائي المبرز على حساب باقي العناصر.

القافية :

إن الملاحظة الأولية التي يمكن أن نسجلها هي المتمثلة في غياب نظام القافية، المعتادة أي الموحدة. ونقدم فيما يلي خطاطات تمثيلية، نكتفي فيها بالأبيات الاستهلالية تجنبا للاطالة:

١ – الى إزرا باوند :

١ – الأبيات الشعرية ٢ – ٣ – ٤ – ٥ ١٠.. ١٢ ....

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – نظام القافية أ ب أ ج ج

٢ – الدارة السوداء :

١ – ٤ – ٨ – ١٠ – ١١ ... ١٣– ١٤–١٥..١٧

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ب ب أ ج ج ج ج

٣ – البئر المهجورة :

١ – ٤ – ٥– ٧ – ١١ – ١٢ .. ١٤– ١٥...

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ب ج ب ب ج أ

٤ – الجـــذور :

١ – ١– ..٥ – ٦ ... ١٠ – ١١ .. ...١٥– ١٦...

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ أ أ ب ب د د

٥ – mementomori :

١ – ١ .. ٣ ... ٦ ... ٩ ...١٣ – ١٤ .. ...٢٠...

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ أ ج ب أ أ ب

٦– الحوار الأزلي :

١ – ٤ . . . ٧ .. ١٦ ... ٢٠ ... ٢٤

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ب أ ب أ

٧ – الدعـــاء :

١ – ١ ... ٤ – ٥ – ٦ ... ٨ – ٩ ....

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ج ج ب ب أ

٨ – الســـفر :

١ – ٢– .. ٤ – ٥ –.. ٧ – ٨ – ٩ – ١٠– ١١

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ب ب أ ب أ أ أ

٩ – العـــودة :

١ – ١– ٢ – ... ٤ – ٥ ....٨ – ٩...١٢.. ..١٥

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

٢ – أ ب ج ج ب أ د د

إن توزيـع القوافي ، كما يبـدو من خـلال هذه الترسيمات ، مختلف عما درج عليه في البناء التناظري ، وإذا لم يكن التخلص من القافية نهائيا، فان ما نلاحظه من تشكيل جديد يفرغ هذا العنصر البنائي من حمولته الموسيقية الرتيبة التي تعودت «الأذن التقليدية» على الالتذاذ بضجيجها وجعجعتها محققة تحررا من الصفة الإلزامية التكرارية كما يبين لنا، هذا الحضور المتقطع للقافية بين أبيات متباعدة الحاجة الارتكازية الى هذا المكون البنائي. ومن هنا فإن النظام القافوي المهيمن هو نظام القوافي المختلطة، وهذا مسلك يكسر التكرار والرتابة. وعلى الرغم من كون هذا التوزيع حرا، لا يخضع إلا لنفوذ الشعور والشحنة النفسية، فإن تناوب بعض القوافي بين بعض الأبيات الشعرية، يجعلنا ندرك الخيوط الرفيعة التي تشد هذا النوع من التجريب بالذاكرة القديمة والحديثة على حد سواء: نمثل لذلك على سبيل المثال بقصيدة «الدارة السوداء» الأبيات الشعرية (١٣–١٤–١٥) و(٢٩–٣٠) ، و(٣١–٣٢–٣٣).

وتجدر الاشارة الى أن هذا الحضور النسبي للقافية لا يخفي الحرص على الاستغناء على القافية في صورتها الموحدة وهذا الاجراء الاستبدالي يدفعنا الى التساؤل عن المكونات الجديدة الموظفة. ولعل ما نسجله في البداية هو تنويع العناصر بغية ضمان الثراء والغنى الايقاعي حتى لا يستشعر السامع القارىء الفراغ الناجم عن الاستغناء الحاصل، نذكر من بينها:

١ – تكرير المركب الفعلي في بداية ونهاية البيت الشعري:

١ – ١ مضي يحمل قلبا ضاحكا للنور، للدفء ، مضى ص ٢١٤

١ –٢ قيل نهر دافق (٧) قيل سكون....

٢ – تكرير المركب الفعلي داخل البيت الشعري أو من بيت لآخر:

٢ – ١ يا إلهي حينما مات ألم
يشفع به حسن ؟ ألم يشفع
به سعي الى الأسمى؟ ص : ٢١٤.

٢ – ٢ مضى يحمل قلبا ضاحكا للنور للدفء، مضى
يرفع زندا، يضرب الأرض بكلتا قدميه
يصفع الريح على خديه يجري. ص : ٢١٤

٣ – تكرير الترابط التام:

٣ – ١ ولكم شيد ، كم هدّم، كم
ثار على الشيء إذا ضن إذا
جف ، إذا هيض جناحاه.
وكم تاق الى الفعل ، فأعلى
هرما. أو أنزل الله على الأرض. ص: ٢١٥

٣ – ٢ كانت الأرض شتاء.
كان موج البحر يرتد
عن الشط عياء
كان جوع وصقيع.
كان في المرعى ذئاب . ص:٢١٨

٤ – تكرير البيت – الشعري برمته:

٤– ١ به سعي الى الأسمى ص : ٢١٤
بلى ، سعي الى الأسمى ص : ٢١٥

٤– ٢ ولكم كان يصلي ص : ٢١٧/ ٢١٨

وتسمح لنا هذه العينة النصية أن نتعرف عن كثب على الجهد الذي يتطلبه التجريب، لأن ما يستلزمه التنوع والاختلاف يفوق بلا ريب ما تقتضيه الوحدة والائتلاف، بل يجعلها أكثر فعالية مما كانت عليه سابقا، وهذا ما يتضح من خلال البنيات النصية المتمثلة في: التوازي والتكرير والبنية – الصائتية الصامتية كما هو الشأن فيما يلي:

١ – وأقدامي حديد، وعلى دربي حديد، ص : ٢١٧

٢ – خلني أمشي على الماء قليلا . « »

٣ – بعد حين يقفر الحي
وظلي يستطيل. ص: ٢١٧
هوذا الريح تعريني تعري
جسدي ، تلهب روحي
صراخي في الغربة ، آه. ص : ٢١٧

وفي قصيدة «الحوار الأزلي» تتم الاستعانة بالقافية في نهاية المقاطع الشعرية (الشمس – الناس) كما تعوض عند غيابها بتكرير الترابط التام ممثلا في الغالب بأسلوب الاستفهام الذي يقتضيه نسج القصيدة التي أراد لها الشاعر أن تكون على شكل حوار لا كسائر الحوارات وفيها تشغل الدوال التالية:

١ – الترجيع : ملأن جسمي الغض ومازلن ص ٢٢١

٢ – تكرير البنية النظمية : وإما عضوا الجوع فهاك المن والسلوى،
وإما صرت عريانا
فخذ من ورق التين رداء ص : ٢٢١
الى البحر . وفي الأفق جناحا طائر
حطا على جمجمة الليل.
وفيه نجمة سمراء تروي قصة
المزود للرائح والغادي ، وفي السير ، ص : ٢٢٢

الوحدات والأشكال الوزنية

نستفيد في مقاربتنا للبنيات الوزنية في ديوان «البئر المهجورة» من المفاهيم والمصطلحات التي ابتدعها الناقد كمال أبوديب في عمله التأسيسي في البنية الايقاعية (١٤).

ونجمل في الجدول الموالي نتائج العملية الوصفية، مبينين عنوان القصيدة وطبيعة الوحدات أو التشكيلات الوزنية التي تنبني عليها :

عنوان القصيدة	التشكيلات / الوحدات الوزنية				
	علن – فا	فا – علن – فا	فا – فا – علن	علن – فا – فا	فا – علن – علن / فا – فا – علن
الى إزرا باوند	×				
الدارة السوداء		×			
البئر المهجورة			×		
الجذور			×		
mementomori		×			
الحوار الأزلي				×	
الدعاء					×
السفر			×		
العودة			×		

نخلص، بعد تأمل هذا الجدول ، الى الملاحظات التالية:

– انبناء جميع القصائد الشعرية المكونة لهذا الديوان الشعري على أساس الأنساق الوزنية، حيث يمكننا القول بأن «معطى الوزن» اعتمد كخلفية ايقاعية ، إلا أن ما يمثل فارقا مع الممارسات السابقة هو الاشتغال الجديد لهذا المعطى . وهذا الانحراف قد يصل أحيانا الى درجة إفراغه من صفته الجاهزة القبلية، لأن حرية التشكيل الجديدة تقوم مقام التكرار العددي الالزامي. وتتيح لنا هذه الفرضية تلمس الابدالات الوزنية في هذه الأبنية المقترحة. إن ما يلفت انتباهنا ، هو اعتماد الوحدات أو

التشكيلات الوزنية، حيث تنبني قصيدة «الى إزراباوند» على أساس الوحدة الوزنية «علن – فا» المكونة لبحر المتقارب ، وتنويعاتها «علان» ، علن – فا» وغالبا ما تتموضع الوحدات الوزنية التنويعية في أواخر الأبيات الشعرية.

أما قصيدة «الدارة السوداء» فتؤسس الوحدة الوزنية «فا – علن – فا » المكونة لبحر الرمل، وتنويعاتها : «ف – علن – فا» «فا – علن» نسقها الوزني.

وتتأسس قصيدة «البئر المهجورة» وزنيا، حسب المتتاليات الوزنية المتفاوتة للوحدة الوزنية «فا – فا – علن» المكونة لبحر الرجز، وتنويعاتها: «علن – علن» «علن – علن – فا» ، «فا – ف – علن» ، «علن – فا» ، «علتن».

وعلى نفس المنوال يتشكل النسق الوزني في قصيدة «الجذور» بينما تستعيد قصيدة mementomori بعنوانها الانزياحي، الوحدة الوزنية «فا – علن – فا» وتنويعاتها التي سبق بناء قصيدة «الدارة السوداء» وفقها، وفي قصيدة «الحوار الأزلي» تطالعنا وحدة وزنية مغايرة بانية للنسق الوزني هي : «علن – فا – فا» المكونة لبحر الهزج، وتنويعاتها «علن – علن »، «علن – فا – ف». ويتعمق التجريب الوزني في قصيدة «الدعاء» باعتماد «التشكيلة الوزنية» التي تتكون من وحدتين هما : «فا – علن – فا» و «فا – فا – علن» المكونين للبحر الخفيف، وتنويعاتهما: «ف –علن – فا» و«علن – علن» وما يترتب عن تواليهما المختلف: أحاد ومثنى وثلاث ، من تشكيلات جديدة ، تهدم الانتظام عندما تتزامن السلسلة الوزنية مع وقفة البياض. وتتكرر الوحدة الوزنية «فا – فا – علن» المكونة لبحر الرجز لتبني نسق قصيدتي «السفر» و«العودة» الوزنيين.

وعلى هذا الأساس بمقدورنا القول بأن هذه الوحدة الوزنية تحتل مقام الصدارة في بناء الأنساق الوزنية لقصائد هذا الديوان الشعري بما أنها جامعة لأربع قصائد شعرية : «البئر المهجورة» ، «الجذور» ، «السفر» ، «العودة» ، تليها الوحدة الوزنية «فا – علن – فا » الجامعة بين قصيدتين هما : «الدارة السوداء» و« mementomori ».

خلاصة واقتراح

لقد اغتنى النص الشعري كما يتجلى من خلال الانصات للقصائد في ديوان «البئر المهجورة» بأكوان تخييلية ما كان لينهل من ينابيعها لو ظل أسير التقليد والسائد. ومن ثم أصبح جديرا بمحاورة النص المقدس والأسطورة والتراث في اللغة والأدب وهو ما مكنه من تفجير الأسئلة الوجودية والتفكيكية ، من خلالها يكتسب المنسي واللامفكر فيه حضوره ، وثقله الذي ناءت بكلكله أمم وأجيال مازالت طوائف منها تسخط عن مآلها ، وطوائف تتلذذ بأوهام نهضتها وتقدمها.

وفي هذا الأفق حاولنا تنزيل مشروع الحداثة الشعري، الذي أوقف الشاعر يوسف الخال حياته لرص لبناته ، ورتق فتوقه، وما الجهد التخييلي والايقاعي الذي كشف الوصف عن بعض معالمه سوى مؤشر دال على حفر رصين في ذاكرة فردية وجماعية ستظل دائما في حاجة الى من يقلبها رأسا على عقب. ولن يتأتى ذلك إلا بإجادة الانصات الى القصائد الشعرية، فالمسلك الوحيد، لا محالة لتحديد المتشابه والمختلف والسطحي والعميق هو مباشرة النصوص ذاتها ولاشك أن هذا الجهد التركيبي بالقدر الذي يخدم الاقتراحات النظرية والنقدية بتعميق أدوات وسائل النظر، بالقدر الذي يخدم النصوص وذلك بتجاوز المكرور منها وفتح آفاق جديدة لكتابة التجاوز والتخطي.

الهوامش والاحالات

١ – انظر غاسطون باشلار ، فلسفة الاسم، الصحافة الجامعية الفرنسية، ١٩٤٠ ص ١ ـ ط٣ (كوادرج – ١٩٨٨).

٢ – هنري ميشونيك ، القافية والحياة، مطابع فردييه . ١٩٨٩. ص ١٣.

٣ – ورد هذا النعت في سياق أجوبة يوسف الخال عن أسئلة جورج طراد «في حديث لم ينشربعد» مجلة الناقد، العدد الخامس والثلاثون ، مايو ١٩٩١، ص ٤٦.

٤ – كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر، قام بالترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ، ط ٢ – ١٩٨٦، ص : ٦٥.

٥ – أدونيس ، النظام والكلام، دار الآداب بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص : ٢٠.

٦ – نفس المرجع ، ص ٢٢.

٧ – يوري تينيانوف، البيت الشعري نفسه قضايا البيت الشعري، قام بالترجمة من اللغة الروسية الى الفرنسية مجموعة من الدارسين ١٩٧٧، ص ٤٤.

٨ – نذكر من ذلك على سبيل التمثيل تجارب كل من أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وسركون بولص وتوفيق صايغ، وسيف الرحبي ومحمد علي شمس الدين.

٩ – هنري ميشونيك ، القافية والحياة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧.

١٠ – يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ط ٢– ١٩٧٩ – ص ١٩٧. سنكتفي في الاحالات الشعرية اللاحقة بتعيين رقم الصفحة.

١١ – هنري ميشونيك ، نقد الايقاع، انطروبولوجية تاريخية للغة مطابع فردييه ، ١٩٨٢ – ص ٨١.

١٢ – هنري ميشونيك القافية والحياة، مرجع سبق ذكره . ص ١٧.

١٣ – انظر تفصيل هذه المسألة في كتاب : جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد القمري، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط ١ –١٩٨٦،

١٤ – كمال أبوديب ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ... دار العلم للملايين ، بيروت ط ٢ – ١٩٧٤.

* * *

قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي

محسن الكندي *

مدخل

يعتبر منهج النقد التاريخي واحدا من المناهج النقدية المتعددة التي انبنت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج لفلسفات، وتيارات فكرية عرفتها الانسانية عبر مسيرتها الطويلة، ولعل ما توخاه أفلاطون وأرسطو من فلسفات معينة شغلت التفكير الانساني هي تمثل الملامح الجذرية الأولى لهذه الفلسفات.

وكما هو معروف فإن اتكاء هذين الناقدين على نمطين من التفكير هما : النمط المثالي والنمط الواقعي يبرهن على عملية التأثير الذي أذكياه للنقد عبر منهجيهما الاستدلالي ، والاستقرائي . وهذان المنهجان تنازعا الفكر النقدي في كل مذاهبه؛ فليس هناك فكر نقدي إلا ويؤول صراحة أو ضمنا إليهما.

وإذا جئنا لمنهجنا التاريخي ـ الذي نحن بصدد دراسته ـ نجد أن انبثاق هذا التفكير واضح فيه، من خلال معيارية النقد الذي يتضمنه، بوصفه معنيا بحركة الزمان، وما فيه من أيديولوجيات واقعية محسوسة. تشق فلسفتها من الواقع المحض، الذي يتشابك مع رؤى المؤلف كما سنرى.

ولكننا قبل ذلك لابد أن نشير الى معطيات هذه الدراسة المتضمنة: رصد حركات التطور من خلال الوقوف على الجذور الأولى للنقد التاريخي، وذلك عبر شهوده الأول، ومدى تأثره بالمنهج التاريخي الطبيعي الذي عززته آراء «سانت بوف»، و«تين» ، و«برونتير» . بالاضافة الى أنماطه، وأسسه، ومميزاته ثم محاولة اكتشافه تطبيقيا في نموذج مختار، هو كتاب: طه حسين تجديد ذكرى أبي العلاء المعري . ومناقشته نظريا في نموذج لويس عوض.

الجذور الأولى لمنهج النقد التاريخي :

لعل من الأهمية بمكان أن نشير الى أن منهج البحث في تاريخ الأدب قبل ظهور الرومانسية، لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف ، وعلو خده ثم يسرد مؤلفاته، وذكر نماذج منها ، وشرح بعض معانيها اللغوية والبلاغية ، وقلما حاولوا إحلال المؤلف محله في عصره، فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة ـ كما يقول الدكتور غنيمي هلال . [1] ـ «كما فعل «فولتير» مثلا حين وصف عصر «شكسبير» فأساء إليه، وهو قاصد وصف عبقريته بالنسبة لعصره. فوصف عصره المظلم المسود.

وكانت أحكام أولئك النقاد في تلك الفترة مستمدة من القواعد العامة التقليدية، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته ، وجنسه، وطبقته، وانتاجه الأدبي. ليشرح ذلك الانتاج ، ويبين خصائصه الفنية، وكيف تأثر بسابقيه، ثم مدى أثرهم فيه. وغيرها من خصائص المنهج التاريخي.

المنهج التاريخي في ظل الفلسفة التجريبية:

يمكن القول بأن مدرسة النقد التاريخي جاءت مستندة على الوضعية، وهي فلسفة جاءت معززة للفلسفة التجريبية . التي أتى بها «لوك» و«هوبز» والتي استبعدت كل تفكير لا يستمد عناصره الأولى من الحس والتجربة، فرفضت القضايا الميتافيزيقية ، واهتمت بقضايا الحياة والمجتمع.

وكان من آثار سيطرة هذه الفلسفة التجريبية على الأدب: «أن نادى بعض مؤرخيه بوجوب تطبيق مناهجها، وقواعدها على الدراسات الأدبية، وحاول بعضهم أن يضع للأدب قوانين كقوانين الطبيعة. وبالغ بعضهم في ذلك متناسيا أن الدراسات الأدبية لا يمكن أن تخضع للجبرية العلمية التجريبية» [2]

ولعل ذلك التفكير التجريبي هو نتاج البحث في التاريخ الأدبي عبر مضامين العلمية السائدة في القرن التاسع عشر.

★ كاتب من سلطنة عمان.

والتي أفرزتها الوضعية المنبثقة من نظريات كثيرة تأتي في مقدمتها : نظرية «دارون» الشهيرة: التي لاقت رواجا منقطع النظير في ظل العصر . وتحدد بها إدراك النقاد للانسان ككل. «إذ رأوا أن كل أديب (امريء) معاصر هو نتيجة تكوين العالم له في مختلف العصور».

وهذه النظرة أيقظت النقاد في البحث عن كافة الأصول والنظم الاجتماعية والدينية والسياسية التي من شأنها أن تؤثر في الأديب (المبدع). ولهذا جاءت أحكامهم أحكاما مبنية على تفسير الأدب تفسيرا علميا ماديا محضا.

نقاد الفلسفة التجريبية شهود المنهج التاريخي الأوَل:

لعل من أشهر النقاد الذين ظهر لديهم التوجه العلمي التجريبي في منهج دراستهم للأدب هم «ارنست دنيان» (١٨٢٣ – ١٨٩٢) وكذلك «سانت بوف» (١٨٠٤ – ١٨٦٩) و«تين» (١٨٢٨ – ١٨٩٣) و«برونتير» (١٨٤٩ – ١٩٠٦) ولقد مضى هؤلاء النقاد ينكرون التذوق الأدبي والشخصي وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه في مجال دراسة الأدب، وأخذوا يضعون قوانين ثابتة للأدب. ثبات قوانين العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء، كما تطبق قوانين الطبيعة على كل العناصر والجزيئات [٣].

وفي رأي هولاء النقاد: «أن من أشد الأمور خطأ أن كل أديب كيان مستقل بذاته، إنما الأديب ،. وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القدم ، وتعمل في الحاضر، وتظل تعمل في المستقبل وهو يصدر عنها صدورا حتميا لا مفر منه ولا خلاص، إذ تشكله ،وتكيفه حسب مشيئتها ، وحسب ما تمليه عليه من جبر والزام».

ولعل هذه النظرة وطدت العلاقة المفهومية لخواص المنهج التاريخي. كمنهج له خواصه المتميزة كما سنعيها فيما بعد.

أ – سانت بوف : ودوره في إرساء دعائم المنهج التاريخي:

يعتبر هذا الناقد من أوائل النقاد الذين ساهموا في دفع عجلة التطور بالنسبة للمنهج التاريخي متأثرا في ذلك باتجاهه العلمي التجريبي، الذي درس من خلاله الأدب. فكان يبحث في الانتاج الأدبي لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب،. كما فعلت (مدام دي ستال)، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه ، فكانت أحكامه في النقد أحكاما منصبة على شخصيات المؤلفين.

ووظيفة النقد الأدبي عنده: هي النفاذ الى ذات المؤلف، لتشف روحه من وراء عباءته بحيث يفهمه قراؤه وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب.

ولقد دعا «سانت بوف» في ظل منهجية نقده هذه الى «دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم، وأممهم، وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم ، وأسرهم ، وتربياتهم ، وأمزجتهم ، وثقافاتهم، وتكويناتهم المادية ، الجسمية، وخواصهم النفسية والعقلية، وعلاقاتهم بأصدقائهم، ومعارفهم، والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ، ومبادىء مع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم ، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء » [٤].

واذا تم كشف ذلك كله في الأديب أمكن للمؤرخ أن يسلك منهجا نقديا يميز فيه بين الفردي والجماعي ، ليصور في النهاية علاقاته ببنية النص، وتأثير الجماعة عليه من جانب آخر. وهذه الفكرة مآلها فكرة الفصائل التي اعتمد عليها «بوف» في تقسيمه للأدباء والمبدعين.

ويتضح أن اتجاه سانت بوف المتأثر بالعلوم الطبيعية ، شغله عن اكتشاف الجوانب التي من شأنها أن تجعل لكل أديب كيانا مستقلا، تتيح له التميز والتفرد عن نظرائه في عصره وبيئته.

ب – تين : وثلاثية (الجنس، والبيئة ، والزمن) وأثرها في المنهج التاريخي:

يكاد تين أكثر تأثيرا في المنهج التاريخي لدراسة الأدب. فهو من أوائل الذين استخدموه. إلا أن استخدامه له لا يختلف كثيرا عن أستاذه «سانت بوف» : إذ إنه يلتقي معه في اتجاهه العلمي التجريبي.

وهو يبني نظرياته على مبدأين : أحدهما حتمية تأثير البحوث العلمية التجريبية في الأدب والفن. وهو مدين في ذلك للفلسفة (الوصفية) لعصره. والآخر مبدأ التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والنفسية.

و«تين» يستند الى المنهج التاريخي في دراسته للأدب من خلال : وصفه للأدب في مجموعة هي نتاج الفنان نفسه، والجماعة الفنية التي ينتمي إليها، والمجتمع الذي أنتجها. ويرى أن الأدب يفهم ويفسر من خلال عدة عناصر: هي في حد ذاتها ثلاثية التميز التي تكونها العوامل النفسية والطبيعية للأديب: وهذه العناصر هي [٥]:

١– الجنس : ويقصد به : مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد. وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي.

٢ – البيئة : وهي العامل الثاني المؤثر في أدب أي أمة: ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة، نشوءا يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات

والأخلاق والروح الاجتماعية ... و

٣ – العصر أو الزمان : وهو الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعا عاما يترك أثره على الأدب.

ج – «برونتير»:

وهو ثالث الثلاثة في الاتجاه العلمي التجريبي الذين تناولوا الأدب بمنظور تاريخي لكنه كان متكئا أكثر على نظرية دارون . التي من شأنها قسمت الأنواع الأدبية الى فصائل شبيهة بالفصائل الحيوانية.

ويرى «برونتير» تبعا لذلك أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد وفيه ينمو ويموت. فله حياة خاصة به على امتداد زمني ولهذا فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقاته مع مختلف الأجناس. تبعا لحركة الزمن الذي عاشه. وهذه العلاقات في رأيه تتوزع مفاهيمها التاريخية والفنية والعلمية(٦).

هذه هي الجذور الأولى التاريخية التي استقى منها المنهج التاريخي معالمه، فصارت جزءا من إطاره الموضوعي. وهي في حد ذاتها تقودنا الى مرحلة أخرى أكثر تطورا ، وأكثر بلورة لمعايير هذا النقد.

تاريخية الأدب بين مفهومها العام والخاص ودورها في المنهج النقدي التاريخي:

منذ أن أعلن أستاذ الأدب الفرنسي «لآنسون» بأن تاريخ الأدب جزء من الحضارة .. وأعين النقاد التاريخيين تنصب على رصد هذه الظاهرة، ومحاولة التفريق بين المنهج : كخاصية نقدية: وبينه كخاصية توثيقية (تاريخية).

فالتاريخ الأدبي يحاول أن يصل الى الوقائع العامة، وأن يميز الوقائع الدالة ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة والوقائع الدالة.

ومن هذا المنظور يرى «لآنسون» أن منهجه هو في صميمه «المنهج التاريخي» ذلك ما برهنه أثناء دراسته للأدب الفرنسي الذي يراه كمظهر للحياة القومية الفرنسية التي تنصب في بوتقتها كل التيارات الفكرية، والمشاعر، والأحداث السياسية والاجتماعية أو غيرها (٧).

وإذا كانت هذه النظرة أحدثت معبر التشابك بين التاريخ الأدبي والمنهج التاريخي فإن فرزها يمكن استنباطه من خلال مفهومي تاريخ الأدب: العام والخاص.

فالعام : هو أن ننظر الى الفرد (الأديب) في علاقاته بالتطور البشري ، والى الأدب في علاقاته بالتطور السياسي والاجتماعي والديني.

وعليه فالناقد الذي يتعاطى تاريخ الأدب من هذه الناحية عليه أن يؤرخ للحياة العقلية والشعورية في الأمة تاريخا عاما . ولعل من أرخ للأدب في هذا الجانب «بروكلمان» في كتابه «تاريخ الأدب العربي» ونسج على منواله «جورجي زيدان» في تاريخ آداب اللغة العربية. وتبعه عمر فروخ. وغيرهم فقد قام الأول : «باحصاء أدباء العرب احصاء دقيقا مبينا علماءهم، وفلاسفتهم . مع ذكر آثارهم المطبوعة والمخطوطة ، وما كتب عنهم قديما وحديثا، كذلك مكانتهم في الفن والعلم،وما قدموه من علم. مع نبذة عن كل فن وعلم، ومدى ما حدث له من تطور ورقي».

أما الخاص : فيقف بتاريخه عند الشعراء والكتاب مفصلا الحديث في شخصياتهم الأدبية وما أثر فيها من مؤثرات اجتماعية واقتصادية، وسياسية ، ودينية متوسعا في بيان الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي شاعت في كل عصر.

وفي هذا المعنى يخوض الناقد التاريخي في تقسيمات الأدب تبعا لحركة العصور، ويحمل هذا المعنى في علاقته بالعامل السياسي. لهذا ظهرت تقسيمات العصور في هذا المنهج ولعلنا نلمح مظاهر ذلك في كتابات الدكتور شوقي ضيف (٨) ، والدكتور أحمد أمين (٩) وغيرهما من مؤرخي الأدب العربي في مراحله المختلفة.

المنهج التاريخي عصارة تلك البذور الأولى للمحاولات النقدية:

من ذلك كله نستخلص أن المنهج التاريخي»: يقوم على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الأدب. ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الأدب، وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه، وغوامضه،لأن اتباع هذا المنهج ـــ كما رأينا ـــ يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

ويعني المنهج التاريخي أساسا بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب، بعبارة أخرى أن : الطابع التاريخي والسياسي والاجتماعي لازم لفهم الأدب وتفسيره ، لذا «لا يكون الأديب (المبدع) عبقريا لو تقدم عصره أو تأخر عنه ما دامت عوامل البيئة قد وجهته ، وأفرزته الى هذه الوجهة» (١٠).

أسس المنهج التاريخي :

يجعل النقاد التاريخيون العمل الأدبي «واقعة، فهم يقفون منه موقف المفسر له، ويصدرون في ذلك عدة أسس أهمها :

١ – أسس ثابتة : وتتلخص في أن وراء ذلك العمل مؤلفا محكوما بالجنس والبيئة والعصر.

٢ – أسس متغيرة : ويأتي في مقدمتها المؤلف الذي نراه

محكوما بالجنس الذي ينتمي اليه وبالمجتمع الذي يعيشه وبالعصر الذي يحيا فيه.

خواص المنهج التاريخي ومميزاته :

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج التي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الانساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور:

١ - المنهج التاريخي في النقد، شأن أي منهج - حساس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه ، فقد خصائص نقده، وصار مؤرخا أو جماعة للتاريخ، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد.

ويقتضي إذن — أن يحدد الناقد — منذ البداية علاقته بالتاريخ — فصميم عمله هو النص الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات، والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وما خبأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من اشارات لمواقع وأحداث وأعلام وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ.

٢ - إن المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني (أي إطار وعي بحركة التاريخ) وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج.

٣ - تبعا لذلك فإن المنهج التاريخي يحتاج الى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن. وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي. ولعل عنايته أحيانا بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي، فالناقد التاريخي قد يلتفت الى النص الأدبي ويحلله في إطار لغوي أو احصائي أو بياني أو حتى جمالي ليصل في النهاية الى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين استخدام تلك المقاييس اللغوية (التحليلية) وبين العصر الذي وجدت فيه ، وبين المؤلف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللغوية. ولهذا نجد المنهج التاريخي منهجا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناهج النقدية الأخرى على الأقل من هذا الاطار.

٤ - المنهج التاريخي معني بمستويات النقد وأطره، لذا فهي تستخدم كل مراحله المتمثلة في التفسير ، والتأويل والتقييم والحكم، نظرا لعنايته الجادة بالنص كرؤية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلف دوره المحلل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النقدية.

٥ - يظهر منهج التاريخ الأدبي، وكأنه ولاية خاصة في حقل التاريخ: أي إنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيي العلاقة التي غالبا ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقوه، فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محددا علاقاته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية، والثقافية ، لتبيان ما فيها من عوارض أو اشارات تنم عن عقلية نقدية ما .

٦ - المنهج التاريخي: منهج فرعي : يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها حياة الأدباء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى احياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير. والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسيرتهم الذاتية.

٧ - وعلى مستوى ضيق فإن التاريخ الأدبي: يتتبع الأعمال الأدبية من حيث اقرار النصوص والوقائع والأحداث فيها فهو يدرس المخطوطات ويقارن الطبقات ويدقق في التصويب النهائي للنص بالاضافة الى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدد خصائصه ولا شك فإن معطياته قد لا تعطي كل الثمار المرجوة في الحركة النقدية فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النص من الخارج. والوقوف على المغزى الواقعي ، الذي قد لا يكشف لنا أحيانا رؤى النص، المتمثلة في التحليق ، والخيال، والبعد المثالي. الذي تفضيه مشاعر المؤلف (المبدع) حينما يغدو كطائر محلق. يترشف نسمات الهواء.

ولعلني هنا أتلمس بعد هذا المنهج ورؤاه السهلة من خلال مقولة: «لدانيل بورتيال» يصف فيها الحركة النقدية في ضوء هذا المنهج. الذي تسلط على النقد قديما فغزا كل أبعاده ، وكان ذلك الغزو بمثابة المجمع التوثيقي الذي نفرزه نحن الآن بمختلف رؤانا النقدية المختلفة يقول بورتيال:

« الروح النقدية التاريخية هي بطبيعتها يسيرة، متسلسلة متحركة متفهمة إنها نهر كبير وعذب، ينبسط فيها النقاد حول المؤلفات والبدائع الشعرية. كما يفعل الماء حين ينبسط بين الصخور والتلال والقلاع».

إذن فالروح النقدية التاريخية : فيها من السهولة بمكان ما

يجعلها مستهدفة من قبل بعض النقاد الذين يملكون قدرة البحث والتقصي. فتكون متعتهم بارزة في هذا المجال. وهي خاصية تنبعث من رؤى هذا المنهج الذي أكثر ما يميزه ثقافة مؤلفه (تابعة) التي يدججها معلم الواقعية الحصينة في فهم الأشياء والاتكاء عليها.

فالمنهج النقدي ـــ من كل هذا ـــ يهدف الى تحقيق منطق الزمن الذي يعايشه من خلال النص، فيرى فيه المتعة في البحث والتقصي وايجاد العلاقات الواقعية في إطار هذا المغزى.

نموذج تطبيقي على استخدام المنهج التاريخي في دراسة الأدب:

١ – طه حسين :

يعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم: مثل كتابه «حديث الأربعاء» و«تجديد ذكرى أبي العلاء »(١١)

ففي الكتاب الأخير: طبق طه حسين المنهج التاريخي تطبيقا دقيقا ، فقد خصص بابا من هذا الكتاب شغل حيزا كبيرا من الكتاب (نحو ثلثي الكتاب) درس فيه زمان أبي العلاء، ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والدينية في عصره . وقبيلته وأسرته. ليرى أثر ذلك كله في شعره وأدبه. ونقتطف هنا جزءا يسيرا من هذا المنهج في قوله:

«ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده وانما نريد أن ندرس حياة النفس الاسلامية في عصره فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية وانما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لطائفة من العلل. اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه. من غير أن يكون له عليه من سلطان. من هذه العلل المادي والمعنوي فالمادية ما ليس للانسان صلة بها، فاعتدال الجو وصفاؤه ورقة الماء وعذوبتها، وخصوبة الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشيء نفسه.

وأبو العلاء .. ثمرة من ثمرات عصره . قد عمل في انضاجها الزمان، والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية ... فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة. ولا يصطنع في البحث طرائفه الطريفة. ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم. ولا أن يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما أوجده من العلل».

فأبو العلاء إذن عند طه حسين صورة مرتبطة بواقع، طالما كان منشدا بكل أطرافه لاتجاهات الزمان والمكان والبيئة والعصر، والجنس. وما تنبثق عنها من معطيات وأيديولوجيات سياسية واجتماعية وثقافية ـ. فهو عصارة ذلك التكوين المتشابك كله. وهذا هو المنهج التاريخي في عمق مغزاه.

الهوامش

١ – الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال ط ٣ دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧، ص ٤٨.

٢ – الأدب المقارن : السابق : ص ٤٨.

٣ – البحث الأدبي ـــ طبيعته ـــ مناهجه ـ أصوله ، مصادره: د. شوقي ضيف: ط ٦. دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٧، ص ٢٦.

٤ – المرجع السابق : ص ٥٣.

٥ – انظر تفصيل العناصر الثلاثة: الأدب المقارن: د. غنيمي هلال ص ٦٠/٦١/٦٢.

٦ – مقدمة في ا لنقد الأدبي : د. علي جواد الطاهر .المؤسسة العربية للطباعة والنشر بيروت، ص ١٨٥.

٧ – في النقد الأدبي : د.فائق مصطفى : ص ٩٤.

٨ – يتضح ذلك من خلال مؤلفاته، كالعصر الجاهلي، والعصر العباسي، والعصر الاسلامي.

٩ – يتضح ذلك من خلال مؤلفاته : كضحى الاسلا م ، وظهر الاسلام، وفجر الاسلام.

١٠ – المذاهب النقدية، ماهر فهمي : ط ١ مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ب ت، ص ١٨١.

١١ – تجديد ذكرى أبي العلاء : طه حسين ، ط ٥ دار المعارف ، ١٩٧٦ ص ١٥ – ٢٧.

المراجع :

١ – الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال ط ٣ دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧.

٢ – البحث الأدبي ـــ طبيعته ـــ مناهجه ـ أصوله ، مصادره: د. شوقي ضيف: ط ٦. دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٧.

٣ – النقد الأدبي : برونل وآخرين : ت: هدى وصفي، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر ، باريس ١٩٩٠.

٤ – النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ط ١ ستانلي هايمن : ت : د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم ، ط ١ دار الفكر العربي، بيروت . ب ت.

٥– النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ط، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٣.

٦ – النقد الفني : اندريه ريتشارد : ترجمة صباح الجهيم، وزارة الثقافة والارشاد القومي : دمشق ١٩٧٩.

٧ – المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ب ت.

٨ –تجديد ذكرى أبي العلاء : طه حسين ، ط ٥ دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦.

٩ – ما النقد : بول هيرناوي : ت/ سلافة حجاوي، ط، دار الشؤون الثقافية ، بغداد (سلسلة المائة كتاب) ، ١٩٧٩.

١٠ – مقدمة في النقد الأدبي : د. علي جواد الطاهر .المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٧٩.

١١ – في النقد الأدبي الحديث : د.فائق مصطفى. ود. عبدالرضا علي. منشورات جامعة الوصل ، ط ١، العراق ، ١٩٨٩.

١٢ – مجلة فصول ، المجلد الأول ، ع ١، ٢ ، ١٩٨٠.

❊ ❊ ❊

يوم من زماننا لسعدالله ونوس شهادة على الراهن

أعصر لنا من مقلتيك الضياء .. فإننا مظلمون

والعدد الحادي عشر من «نزوى» على مشارف الطبع حملت إلينا الأنباء ما هو متوقع منذ زمن، عن رحيل سعدالله ونوس، أحد أهم كتاب المسرح العربي عبر هذا القرن.. عبر مسيرته الخصبة والثرية، استطاع ونوس، أن يشكل علامة فريدة قلما وجدنا مثيلا لها في الكتابة المسرحية العربية المتأصلة في جذورها وتربتها وآلامها. جامعا بين البحث عن لغة خاصة في إطار التجارب الطليعية المتحققة على الصعيد العالمي، لغة رحبة وصارمة ومشحونة بالدلالات المختلفة حتى الانفجار من فرط ما تحمل من أعباء هذا الواقع العربي ونكباته وظلامه وانهياره.

ابطاله دائما يتحركون في أفق مفعم بالخيانة والدنس والقمع المهيمن على كل النفوس والحيوات يسقطون الواحد تلو الآخر عدا ذلك الذي يملك شيئا من البصيرة والمقاومة الروحية وسط هذه الأرخبيلات التي لا حدود لها من القتل والجنون والدمار الشامل.

عاش سعدالله سنواته الأخيرة مكابدة مريرة مع مرض السرطان . وفي هذه ا لسنوات أعطانا أصفى وأعمق ما انتجته المخيلة العربية من كتابة مفارقة وكاشفة حتى الرمق الأخير، كأنما هو إحدى شخصياته التراجيدية التي تقاوم واقع الانحلال والبشاعة، بالابداع والروح الخلاق والاختلاف .. يبقى أثر سعدالله ونوس قويا فينا وفي الأجيال المتعاقبة وروحه مشرقة لا تنمحي بانمحاء جسده الذي أنهكه المرض والترحال الدائم في تخوم النفس العربية المعذبة.

وليس من كلمة نودعك بها أيها الراحل العظيم والصديق الأنقى إلا استحضار عبارة لتوأمك الروحي الكبير عبدالرحمن منيف:

(أعصر لنا من مقلتيك الضياء فإننا مظلمون)

هذه المادة التي كانت معدة للنشر وصلتنا عفو الصدفة عبر البريد من الزميل نديم معلا قبيل نبأ الرحيل.



نديم معلا *

(يوم من زماننا) . هكذا يضع سعد الله ونوس، عنوانا لمسرحيته التي نشرت قبل أكثر من عام، ويلفت عنوان المسرحية الانتباه، لأن دلالته تشير دون مواربة الى الزمن الراهن، في حين أن قراءه ومتفرجيه، اعتادوا على عناوين وأحداث تتقنع بالتاريخ، وإن كانت تتوسل الراهن.

إنه زماننا إذن. حاضرنا الذي نواجهه وليس زمنا آخر يستعاد.

هل رأي الكاتب أن فظاعة الراهن، ما عادت تحتمل الاشارات والأنساق والسياقات التي تنهض على حامل تاريخي (بمعنى الماضي) وأنه لابد من تسمية الأشياء بأسمائها، ووضع النقاط على الحروف؟

يبدو أنه لم يعد ممكنا إحالة هذا الراهن الى الماضي، أو جعله يتدثر بغطاء تاريخي قد يزيد من سماكة الحاجز بين زمنين ، أو شكلين ، ليسا مختلفين فحسب ، وإنما متضادان، ولعل هذا الراهن (زماننا) لا يشبه إلا نفسه، فلقد انحلت الروابط الأخلاقية والسياسية والتربوية وتصدعت القيم وأفلت الجشع والتكالب من عقاله واختلط الزائف بالحقيقي، حتى ليخيل إليك أنك وحيد أو مجنون، أو كائن هبط من كوكب آخر!

هو ذا شأن فاروق – بطل المسرحية – معلم الرياضيات – الذي تستغرق رحلته الاكتشافية يوما واحدا، في أيام الشتاء القائمة الباردة – كما يضيف المؤلف (الراوي) . إنه يرى كيف تتقوض المؤسسات، التربوية والسياسية والدينية، وكيف تخرج عن مسارها الطبيعي والصحيح، وكيف يمارس القائمون عليها عملية تضليل فاضحة، وكيف يتحولون ومؤسساتهم ، ومن ثم الأفراد العاملون فيها الى دمى تحركها امرأة، من منزلها الذي تتقاطع فيه المصالح والرغبات والاتجاهات كلها. إنها تمثل دائرة، تحتوي المدرسة والجامع ومركز السلطة. ولكي تقرأ حالة المنطقة، عليك أن تمر بمنزل (الست فدوى) فهو المركز، وما الدوائر الأخرى الصغيرة، إلا الأطراف. والدوائر الكبيرة قادرة على ابتلاع الدوائر الصغيرة أو تحطيمها ، بما لديها من سلطة سرية وعلنية، فهي التي تقدم (البضاعة) للزبائن، ومن ثم تملي عليهم شروطها، ولكي تحدد ملامح فدوى تماما وينجلي عالمها الداخلي يتركها الكاتب تحكي حكايتها: (تزوجت زواجا عائليا مرتبا. أرادوا أن يشفوني من قصة حب كئيبة إلا أن الزوج اكتشف أن البضاعة مغشوشة) وأنه لابد من (البازار) طالما أن البكارة مهتوكة (والبازار مع والدها) وحصل الزوج من والدها على (الاكرامية والتعويض) وأخذ جزءا من تجارته (وتحول الى مستخدم في متجر صغير لها) (وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات).

(إنها الدنيا الحقيقية يا فاروق.. الدنيا المبنية من الطين والدم والشهوات والشراهة) الدنيا الفعلية التي نحيا بها، أما تلك التي كنت تظن أنها الدنيا فليست إلا أوهاما ونفاقا..).

عاشت (فدوى) الجديدة على أشلاء (فدوى القديمة) فدوى القديمة كانت فتاة ككل الفتيات في مثل سنها وبيئتها تحلم بالحب والزواج والأسرة والحياة النظيفة ، بيد أنها خدعت وانتهت قصة حبها نهاية مأساوية ، فأرادت أن تخرج من الرماد وتعيد بناء حياتها من جديد، فتزوجت رجلا لا تحبه، فكان الابن النموذجي لعصره ، يتقن لغته ومفرداته ويجاهر بالانتماء إليه : (البضاعة) (الاكرامية) (البازار) كلها إشارات الى الحياة – السوق والى السوق – الانفتاح . ولقد قصد الكاتب من هذه الاشارات تعميق الاحساس باللعبة الانفتاحية وتحول كل شيء الى سلعة . عالم من (التشيؤ) و(السلع).

(فدوى) الجديدة تأسست فلسفتها على هذا العالم: الزائف بالنسبة إليها حقيقي والحقيقي زائف! إنها تخرج المفاهيم من أنساقها وسياقاتها الطبيعية، لتشيد أنساقها ومفاهيمها الخاصة بها خارج المتعارف عليه، وتبشر – بأنها العسل القادم وبالفردوس القادم. أنبت فساد الزوج – وفساده جزء من الفساد العام – فسادا جديدا هو : (فدوى) الجديدة وأثمر بالتالي متوالية من الفساد، كان آخرها زوجة فاروق هذا (الدونكيشوتي) الباحث عن النقاء والبياض في عالم ملوث حتى النخاع.

انتشر سرطان (الست فدوى) في خلايا المجتمع ، امتد واستطال، حتى وصل قلب المدرسة والمسجد والسلطة. في المدرسة يكتشف فاروق، أن الطالبات يرتدن بيتها وإن بعضهن تكاد أن تفاخر بذلك! مدير المدرسة ليس أكثر من حاجب في مملكتها وقد تشرب أفكارها وفلسفتها: (واجبي أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة) (الفتيات المتورطات ولاؤهن لا تشوبه شائبة)!

والخطر قادم من السياسة، من الأفكار اذا تنير العقول ، لأنها يمكن أن تتحول قوة مادية على الأرض، يمكن أن تكون نذير تغير، أو بؤرة توتر تخلخل السائد، أو تفلح في هز أركانه. الولاء السياسي إذن ، مقدم على الأخلاق.

الكتاب – أي كتاب – يفسد عقول الناشئة وعليه يغدو الكواكبي – مفكر عصر النهضة – ومن وجهة نظر المدير إياه، (مشبوها في صلاته وكتاباته)لأنه يشرح الاستبداد ويجلو طبائعه. وهكذا تتعمق (فلسفة) فدوى وتجد لها مريدين ويصعد (فكر) السوق، ليعيد ترتيب الأوضاع كما تشتهي (فدوى). الولاء السياسي ، في صميمه ، ولاء للسوق لأنه يتغذى به، بل إنه – الولاء السياسي – مشروط بالعائد المادي الذي توفره العلاقات المتداخلة، ألم يقل مدير المدرسة عن (الست فدوى) (إنها امرأة كريمة وخدومة!) وطالما أن

* ناقد وباحث مسرحي جامعي سوري.

المساءلة في عرف مثل هذه الفلسفة، سياسية قبل كل شيء، وآلية تكتفي بالوقوف عند حدود التأكيد والتكرار والترديد والمزايدة، فإن أحدا لا يقلقه ما آلت إليه الأخلاق، فهي لا تهدد أمن البلد!

(فدوى) شخصية مركزية وهي كما يقول عنها فاروق:(تخرب البيوت وتغرق الجميع في وحل الفساد) وعلى الرغم من أن فاروق هو الذي يحرك ويدفع ويواجه ،وحيدا إلا أن (فدوى) هي الأكثر حضورا، ذراعها الطويلة تصل الى كل مكان، عن طريق الجنس وقد تحول (بضاعة) بل لعل له رواجا في مجتمع مازال الكبت يعشش فيه. وأهمية (فدوى) كشخصية محورية تكمن في أنها هي التي تزيد من إحساس (فاروق) بالغربة ، وهي التوكيد على أنه يعيش خارج الزمن. هي التي تخترق المؤسسات والأفراد وهي التي تجر الجميع الى الخراب . في صورة (فدوى) بعض من (مدام باتشي) في مسرحية بيرانديللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) كلتاهما تغرر بالنساء وتضعان (المطرزات) وبعض الأشغال اليدوية طعما لاصطيادهن، وكلتاهما تستغلان الفقر والحاجة الى المال، لسوقهن الى الدعارة . وإذا كانت (مدام باتشي) تتخفى ، فإن (فدوى) أقرب الى العلانية في ممارستها الوضيعة، لاختلاف الظرف والتاريخ.

وصل خرابها الى المسجد . وأدرك الشيخ متولي أن سحرها لا يقاوم ، وزعم أن أفضالها على أهل الخير، بنية واضحة للعيان (ما دفعته الست فدوى لرفع مآذن هذا الجامع وتزيين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في هذا الحي مع هذا تأتي لترميمها بالنمائم والشبهات) ويرى الشيخ أن الحديث عن الدعارة في بيت (فدوى) ضرب من الخوض في أعراض الناس وهو ليس ممن يفعلون ذلك! وينحرف بالموضوع الرئيسي الى أحاديث جانبية هامشية ، كي يغطي على تورطه في السكوت عنها، فيفيض في الحديث عن العلوم الحديثة (المستحقرة) متجاهلا المنكر الذي، يفترس المدرسة، بعد أن عرف مصدره. هناك الخطر قادم من جرثومة السياسة ، وهنا المنكر أن تغتاب أعراض الناس. خطاب واحد ولكن بمفردات مختلفة . تهميش الجوهري والأساسي، وإبراز الثانوي والعابر. وفي كلتا الحالتين قلب للمفاهيم والقيم رأسا على عقب. إنها فلسفة (فدوى) تطل برأسها. ينفر الشيخ من الحديث عن المنكر الحقيقي، الماثل أمامه، ليغرق في الحديث عن (آداب الاستنجاء).

يخرج (فاروق) من عند الشيخ، متابعا رحلته الاستكشافية ، ليدخل الى مكتب مدير المنطقة أو المحافظ، حاملا معه قضيته، وهي إيقاف الفساد في المدرسة، قبل أن يستشري والأهم من ذلك كشف من يقف وراءه ويغذيه. ومدير المنطقة يمثل ما يمكن أن نسميه بالمؤسسة السياسية، وعليه فإن لخطابه دلالات سياسية رسمية، ومهما حاول أن يطبقها بطابعه الخاص. إنه يرتكز في حديثه على فلسفة تتقاطع مع فلسفة (فدوى) فيما يتعلق (بالقيم والمفاهيم) و(الجديد والقديم) و(التكيف) مع المتغيرات والانفتاح والمعرفة.. الخ ويبدو أنه ينظر الى سلوك ابنته وانحرافها، على أنه استيعاب (مذهل) لروح العصر و(ذكاء) نادر. إنها في عرفه (نموذج) في هذا الاتجاه جدير بأن (يقلد)! (الرشوة) (الفساد) (النهب) قاموس بائد، يستخدمه الناس ليعرقلوا الانفتاح ويضيف قائلا: (كل شيء يتغير .المبادىء والتصورات والقيم والأخلاق. كل شيء يتغير . ويتحلل الى غبار) أما الانهيار الذي يعصف بالمجتمع ويهز أركانه ، فإن له تفسيرا (مدهشا) لديه. (الضغوط النفسية والأمراض سببها عدم القدرة على الدخول في مغامرة العصر، والتخلي عن القديم). ولكن ماذا عن الثورة؟

(الثورة الحقيقية هي الانفتاح على العصر ومنجزاته)!

هكذا يختزل الكارثة التي تحيق بالمجتمع وتوشك أن تهلكه، منطلقا من وضع رأس الهرم في أسفله، ومتناغما – الى أبعد الحدود – مع فلسفة (فدوى).

فلسفة واحدة تتناسل فلسفات، وجوه عدة لعملة واحدة. أما (فاروق) فهو الذي يواجه هذا كله ومن أين لمعلم الرياضيات، أن يعرف هذا كله، وهو الذي اختار علما دقيقا ومنغلقا في آن معا؟ ألم يقل له أخوه (إن الرياضيات كالشعر لا تعلمها شيئا عن الحياة).

العالم أو الفنان في مجتمع كهذا، أو بعبارة أدق في مجتمع تقبض عليه مثل هذه الوجوه ، فائض عن الحاجة ، كائن طفيلي! إنه حقيقة لا ينتمي الى هذا العالم، الذي يجد نفسه فيه غريبا وحيدا. وفاروق بطل ونوس، نموذج للمثقف الاختصاصي الذي يجد نفسه غارقا فيه إذا خرج أو تجاوز الخطوط الحمر لاختصاصه، يتوه ويغرق. إنه غير قادر على فك رموز وإشارات العالم الذي يواجهه، لأنها خارج الأشياء التي تعلمها فهي عادة لا تدرس. تأتيه الرسالة فيعجز عن فك شفرتها وبالتالي لا يتلقاها. ليس ثمة تواصل مع الخارج. عالمه الداخلي لا يتواصل مع الخارج، وتلك مشكلة تدفعه نحو الانفصام. يتدخل المؤلف (الراوي) لينبش لنا – نحن القراء أو المتفرجين –ما يدور داخله. «الساعات تدور». عبارة يكررها المؤلف حتى تبدو وكأنها لازمة تخترق المسرحية كلها ، إنها إشارة أو علامة لحركة الزمن، والزمن يتحرك الى الامام وهو – فاروق – مسمر في مكانه! والحركة لا تنطوي على المعنى الفيزيائي المباشر بل على ذلك الداخلي، النفسي، وما يجري فيه. ثمة عدم تساوق أو اتساق بينه وبين الوسط الذي يعيش فيه (يعيش خارج الزمن).

هل هو مسؤول فعلا عما جرى ويجري حوله؟ هل ثمة خيار حر أمامه؟

لا يبدو الكاتب متسرعا في إدانة بطله، بل إنه ينأى عن

صـورة البطـل الايجابي أو البطـل – الشهيـد أو البطـل – الضحية ليقيم نـوعا من التوازن ، متجاوزا الصـورة المتفائلة أو الصورة – النمـوذج، بين سطوة الـوسط أو المحيـط (بكل قسـوتـه) وبين خياره الشخصي ،التـوازن بعبـارة أدق مسـؤوليته هـو. فهـو مسؤول عـن تقـوقعـه داخل جـدران اختصاصه (الـرياضيات) وعن غفلته تجاه الكارثـة المحدقة، أو التغير الجهنمي الذي يحاصره لكنني أجد نفسي، في محاولة لاضاءة هذه الشخصية ، من جوانبهـا كافة، أتساءل عن مدى قدرته حتى ولو نما وعيه، خـارج اختصاصه وامتد ، ليشكل الصورة – النقيضة أي المثقـف الشامل – ذلك النمـوذج الذي غاب عن حياتنا الثقـافية – على الفعل أو على إعادة الأمور الى نصابها؟

هل هو مسـؤول فعلا عما جـرى ويجري له وحوله ؟ هل ثمة خيار آخر أمامه؟ إن فاروق ليس من النوع الذي يمكن أن يوسم بضيق الأفق أو السذاجة، بيد أنه ليس من أولئك الذين اشتعل وعيهم مبكرا، فعرفوا أن هذه النتائج وليد شرعي لتلك المقـدمات، وأن خلـف هـذا الخراب، أصـابع تحرك الأشيـاء حركتها الحقيقية، لقد انكفأ داخـل اختصاصه (الرياضيات) وتشرنق داخـل مفاهيم ومعـادلات، ليس لها نظير في الـواقـع الموضوعـي. هل بـوسعنا القـول إنه الموقـف الشاعـري ، في مواجهة واقع ينضح فجاجة وفظاظة وسوقية؟

إنه ليس شـاعرا رومانسيا، تعيقه رؤيته المثخنـة بالخيال، عن إدراك العالم الآخر، الـذي يتعامل معه، بل شاعـري في كونه النقيـض للـزيف، والغـريـب مـن المثـال. لقد نما وعيـه داخـل اختصـاصه، فحسـب أن هـذا كاف. وعنـدمـا أضاءت رحلتـه الزمنية القصيرة ، وعبر المسرحيـة (أربع وعشرين ساعـة) عقله وكشفت الطـريق أمـامه ، قرر أن ينتحـر! الوعـي أو الاكتشـاف مقرون بالموت، الموت نهاية المعرفة والمعـرفة العاجزة ضرب من الموت. في مسرحية ونـوس (رحلة حنظلة من الغفلـة الى اليقظة) يرتبط الـوعي أو المعرفة ، بـالموقف الايجابي من الواقـع. أما في (يوم مـن زمانـنـا) فيبدو مثل هـذا الموقف (يوتـوبيا) مـن نوع خاص، أو يبـدو وعيا معطـلا وقد أناخ الـواقع بمتغيراتـه، التي تفوق الخيال، عليه. لم تعد صـورة البطل – الضحية أو البطل – الشهيد تثير أحـدا لأن الكارثـة من الهول ، بشكـل أنها لا تمزق فحسب وإنما تلغي ، تبيد تصفي..

يتخلى الكاتب إذن عن النهايات المتفـائلة، عن حنظلة وعن عرقوب (الملك هو الملك) وعن منصور (مغامرة رأس المملوك) ويهيىء لفاروق طقوس الموت وشاعريته واحتفاليته!

(لم يعد له زمان ولم يعد له مكان) فأية نهاية ايجابية لمن يختنق؟

آخر الأحلام، آخر بقعة لم تصلها القذارة يجرفها التيار. زوجتـه تـدخـل منـزل (فـدوى)! كـل شيء هـش وكـل شيء يتساقط، التلوث نهر أسود يدخل البيوت من جهاتها الأربع.

لا تحتل زوجة فاروق سوى مساحة متواضعة في النص، ليـس لأنها تعيـش على هـامـش الـواقـع، وإنما لأنها صـدى زوجها. لا يكـاد القاريء أو المتفرج يتبين ملامحهـا في معمعة الشخصيات الأخرى، كونها أقـرب الى النمط منها الى الفرادة التي يجلجل صوتها.

إنها تحب زوجها ، وتخشى عليه من العطب بل إنها ترى فيه (آنيـة خزفية ستتحطم إذا خـرجت الى الدنيـا الحقيقية). هذه الصـورة تختزل حقيقة فـاروق، سريع الانكسار. تـريد الزوجة أن تحتفظ بآنيتها الـزخرفية سليمة لكنها – في سبيل ذلك – تحطم نفسها هي إذن تتـوحد في الزوج، تغرق فيه، وفي الوقـت نفسه تنفصل عنـه لتقاوم الكسر. زوجهـا المرآة وهي الصورة، ترى نفسهـا من خلاله واذا كـانت قد تلوثـت ، فقد فعلت ذلك من أجله، وهو يدرك جيدا أنها (كانت جوهرة حتى تقوض العالم وانهاره).

في المشـهـد الخامس وقـد استوعـب فـاروق وتمثل آليـة الخراب، وتراكمت الصـور المتلاحقة السريعة في ذهنـه يستل سكين المطبخ ويتـأمله متأمـلا في الوقـت ذاته ، حالـه. يسقط ذكـريـاتـه على السكين يـؤنسها فـإذا هـي تفجـر وظيفتهـا الاستعماليـة وتتحول في يـده الى وجههـا الآخـر (أصابعهـا الناعمة تلتـف على المقبض الخشبي. كان يحس هـذا ا الالتفات لدنـا ومثيرا). الدم يرعبه والسكين، التـي يجب أن يغسل بها عاره صـارت جزءا من الـذكريات! ويصـل نداؤها إليـه (هي السكين التي اشتريتها وبيدي سأغـرسها في قلبي الذي تلوث دمـه) (لقد أفسـدت كـل شيء ، أفسدت كـل مـا هو جميـل في حياتنا) تكف السكين بدلالتها المركبـة عن كونها سكينا لتغدو أداة مهملة!

امرأة تريـد أن تنتشل زوجها من هاوية تتسـع فوهتها، وفي الوقت نفسـه تريد أن تظل نظيفـة. صراع يتشكل داخلها ويؤرقها، كصراعه هو مع العفـن الذي يملأ الأمكنة كلها. هي تصارع نفسها وهو يصارع دولـة الفساد. هو وهي في طرف والعالم الصغير في الطرف الآخر. أي تكافؤ هذا؟

لم يعد الصراع – كما في مسرحيات ونوس المسيسة مثلا – بين مجموعـات وأفراد بـل صار بين فـرد أو اثنين والعالم الذي يعيشان فيه كله. صراع بين التلـوث والنقاء لعله لم يعد ينهـض على مقابلـه بين أقنعـة تمثل مـرجعيـات سياسيـة – اجتماعية مباشرة لأن الذين سـاروا في ركب الفساد، أو الذين روجوا لبضاعته، انزلقوا مـن مواقعهم وتخلوا عن انتماءاتهم الأساسية، ليصبحـوا أشرس وأقذر من أعدائهـم التقليديين . ويبدو هذا الوضـع جليا في مسرحية ونوس (ملحمة السراب). هي تنهـي صراعها مع نفسها، وهـو أيضا ينهي صراعـه مع العـالم الصغير، ومع نفسـه (زوجتـه دفعـت الى الفساد مـن أجله) ويعي أن هزيمة خصـومه مستحيلة، وأن تغيير الواقع، لمن لا مكـان ولا زمان لـه، يعادل الانتحـار، ويحزم حقائبـه

وينشر أشرعته ويقرر الرحيل ، هي أيضا راحلة ، هي التي تحبه والتي تلوثت لأنها تحبه. هي نصفه الآخر الذي لا يطاوعه الرحيل بدونه، إذ كيف يترك بعضا من أشلائه خلفه ويمضي؟(إذن سنرحل معا) (سنكون معا وسيكون رحيلنا كالزفاف) (ونمضي في البياض في فضاء من البياض) (ولكنك ملوثة وستبقعين البياض) (أرجوك لا تفسد الحلم) (كنت حجرا).

البياض في مواجهة السواد والبياض لا ينفك عن مدلوله: النقاء والتطهر والانغماس في لجة البياض يعني الغوص في النظافة ، للاغتسال من عفن السواد. وتوكيد الكاتب على البياض واختياره لونا للرحيل، يعني أيضا أنه يدخل في نسق آخر، ويكتسب دلالة أخرى، إذ هو مرتبط بالموت، فيغدو الموت أبيض ، لأنه – أي الموت – طريق للخلاص. الموت احتفال ! لأنه ينقي الروح ويخلص الجسد من عفنه. إنه بالنسبة لفاروق وزوجته يحررهما من التلوث.

الرحيل زفاف ، أو سيكون كالزفاف ، فالأشرعة البيضاء لها لون العرس، حياة ستولد من جديد. الرحيل. الابحار . ابتعاد عن الخراب والوحشة والفوضى. ليس ثمة طريق آخر سوى الانتحار فلقد أغلقت الدروب كلها، وانتفت الخيارات الأخرى أمام بطل ونوس وزوجته .. هل الموت على هذه الطريقة وفي مثل هذه الظروف انتصار على عالم غارق في العهر حتى رأسه؟ قد يكون الحديث عن انتصار ، يتحقق بالموت، نوعا من الآلية التي تنطوي على شفافية رومانسية ، ولا تصمد أمام الواقع،لأن الموت في أبسط حالاته، انتفاء وتلاش، وعدم ولأن الطرف الآخر، يظل يمارس حياته ويزيد العالم وحشة. من هنا تمتد أصبع الادانة ، غير المباشرة ، لفاروق وإن كانت تضيع وسط هذا الطقس الاحتفالي الذي يقيمه له الكاتب في النهاية.

وقد يكون لذلك الايقاع الزمني السريع (٢٤ ساعة) الذي اختاره الكاتب دور في تحديد مسار الأحداث . فالبطل، وإن تمثل بسرعة ما جرى إلا أنه لم يستطع أو بالكاد استطاع التقاط أنفاسه. إنه زمن موضوعي، أكثر منه مسرحي كما أشرنا الى ذلك وإن كان المستوى الآخر للزمن المسرحي (الزمن الحاضر) (زماننا) يبرز، كعلامة فارقة في مسرحية (يوم من زماننا) ليدل. ودون مواربة، على الزمن الحاضر الذي ترتهن إليه الشخصيات، والذي تشكل خلفيته الفضاء الذي تتحدد مواقفها وأفعالها، في علاقاتها بالواقع، من خلاله، إن ماضي الشخصيات إذ يتوارى خلف حاضرها، يتوقف عن الفعل، وإن أطل برأسه عبر الحديث عن وحدة فاروق، وصورة أمه الراحلة وطفولته. يمكن القول بزمن واحد يهيمن ويسود ومستوى واحد لا تخترقه أزمنة أخرى. ويقابل هذا الزمن الواحد ، تعدد في الأمكنة ، لكنها أي الأمكنة، لا تحظى في مسرحيات ونوس ، بإرشادات خاصة أو وصف خاص بحيث يعطيك قراءة تلتحم بالقراءة الدرامية فتتحقق إضاءة شاملة تحيط بالنص ككل. ثمة خمسة مشاهد وخمسة أمكنة، ليس لها كيانها المميز (مكتب مدير الثانوية، أحد أروقة الجامع مكتب مدير المنطقة، غرفة الست فدوى ، المطبخ في منزل فاروق). وإذا استثنينا غرفة (الست فدوى) والى حد ما مكتب مدير المنطقة، فان المكان لا يرتدي أهمية خاصة لعله يترك للمخرج تشكيله.

غرفة (الست فدوى) تنطق دلالة واحدة هي : الغواية، وفيها من الالفة والاتساع ما يساعد الزائر على الدخول في عالمها، والشروع في البوح وتجاوز الكلفة.

(مرايا كبيرة تتوزع على الجدران، مرتبة بصورة تبرز المرء في كل جهاته. الاضاءة موزعة توزيعا أنيقا. تجويف في الحائط يخفي سريرا عريضا . لوحة لامرأة عارية...)

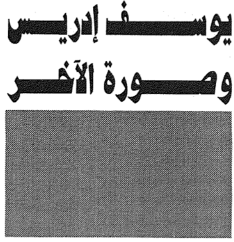
المكان هنا معد بعناية للتأثير في الزائر، وبالتالي فإنه يفعل فعله في الشخصيات وكأنه يعيد تشكيل أمزجتها هنا.

تلازم النزعة الملحمية معظم مسرحيات ونوس، وهي بالنسبة إليه مرادفة لايقاظ الوعي من جهة وعدم الاستسلام للإيهام، من جهة أخرى بيد أنه في (يوم من زماننا) بدا وكأنه استدرك المؤلف (الراوي) فالحدث مبني بطريقة تقليدية، من حيث نموه وصعوده نحو الذروة ومن ثم هبوطه باتجاه الحل وثمة خط واحد يمر عبر المشاهد كلها – خط فاروق – بعيدا عن استقلالية كل مشهد. المؤلف (الراوي) متعدد الوظائف هنا: يكسر الايهام ، يمهد لحدث آت ويعلق على آخر مضى،يصف معاناة البطل، يؤكد على ما يراه الكاتب ضروريا وكأنه يضع خطا أحمر تحته ، يروي جزءا من حكاية إحدى الشخصيات، يرسم بعض ملامحها .. إن دور الراوي يتقلص، كما يبدو لي، تبعا لميل الكاتب الى الأخذ بعين الاعتبار ، تراجع النبرة السياسية – الاجتماعية وخطابها اللاهب، والاتجاه الى تقديم النص – الشهادة حيث أضحى الواقع عصيا على افتعال التفاؤل، وتبدو أيضا ، في هذا السياق لعبة فدوى ونرجس ، هامشية، كونها تعرض ما يمكن أن تدعوه تحصيل حاصل . أضف الى ذلك أن الجو المحقون بالتوتر قد لا يحتمل تسلية في غير موضعها.

(يوم من زماننا) شأنها شأن معظم مسرحيات ونوس الأخيرة، لا تحتفي بالمشهدي قدر احتفائها بالذهني – السجالي اذا صح هذا التعبير . قد يكون التوكيد على وضوح الرسالة، وسلامة تلقيها ، هو ما يقلقه في هذه المرحلة.

* * *

يوسف إدريس وصورة الآخر



محمد حافظ دياب ★

بدأ التوجه الى معرفة الآخر الغربي في الكتابة لدينا منذ مفتتح القرن الماضي عبر مقاربات الرحلات العربية، التي ساءلت وأولت هذا الآخر، وهيأت لولادة «مبحث الصورة» Imageologie في أدبنا الحديث.

هكذا حظي موضوع العربي في الغرب بأعمال قصصية، عبر تطور فن القص في هذا الأدب، منذ رواية طه حسين «أديب» عام ١٩٣٥، ورواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» عام ١٩٣٨، وقصة يحيى حقي «قنديل أم هاشم» عام ١٩٤٤، وان لم تتوقف مداومته بعدها لدى القصاصين العرب، من بين هؤلاء، أسهم يوسف ادريس بمعالجتين لهذا الموضوع في قصتين، تفصل بينهما احدى وعشرون سنة: أولهما «السيدة فيينا» المنشورة عام ١٩٥٩ (١)، والثانية «نيويورك ٨٠» الصادرة عام ١٩٨٠ (٢).

واختيارنا لهاتين القصتين صادر عن كونهما يمثلان انحرافا عن شبه الاجماع في رؤية الآخر، والتي بدت مع أعمال الرحلات العربية مغرقة في ابتعات استيهامات خلخلة الاصطدام الحاد بالغرب، أو مثقلة بالكنائية allégorique ، القائمة على المفارقات الانثروبولوجية والتأسيس على «النحن» و«الهم» أو الحديث عن «أزلية» الصراع بين الشرق والغرب على نحو يلغي تاريخيته ، أو غياب الاحساس به بتجريده من طابعه المتوتر، واسباغ أناقة المبارزة الارستقراطية عليه، وكلها ملامح تبدت في أعمال الاربعينات والخمسينات القصصية.

دليلنا على ذلك ، أن قصتي ادريس يعلنان التبرم من الصياغة التقليدية، التي تعهد بطرفي العلاقة (شرق/غرب) الى الفئة المثقفة ، فيكون فيها العربي طالبا مبعوثا الى الخارج للدراسة،والمرأة الغربية زميلة له في الغالب، اضافة الى اتساع رقعة القصتين ما بين فيينا ونيويورك ، بما يخرج بهما عن الجغرافيا المعهودة (باريس — لندن) ليضاعف من انتاج دلالتهما.

كيف تتحدد معالم موقف ادريس من هذه العلاقة كما تجسدها القصتان؟ ما هي التقنيات الفنية التي آزرت طرح الكاتب؟ وهل كان لسياق السنوات الاحدى والعشرين الفاصلة بين القصتين ردة فعل من رؤية الكاتب؟ ان هذه الأسئلة ومخارجها ، هي التي تشكل قلق وطموح هذه المساهمة، والصعيد الذي تطمح الى الوقوف فيه.

من فيينا الى نيويورك :

ونبدأ بالقصة الأولى «السيدة فيينا» حيث «درش» البطل موظف حكومي ، له زوجة وابن صغير يحبهما، أرسل ضمن وفد في مهمة رسمية الى أوروبا بضعة أيام. وهو مولع بالنساء، وصاحب خبرة ومغامرات في هذا المضمار. لكنها محصورة في نساء بلده. صحيح أنه جاء الى أوروبا في مهمة رسمية، إلا أنه لم يكن لديه سوى مأرب واحد: «أن يجرب المرأة الأوروبية» (٣)، و«أن يغزو أوروبا المرأة» (٤). يتجول درش في شوارع فيينا مبهورا بجمال النمساويات اللاتي : «فيهن تتركز روح أوروبا»(٥). على أنه لا يسعى وراء أي امرأة أوروبية، فهو مصمم ألا يكون له شأن بفتيات الشوارع المحترفات، انما يريداللقاء: «مع سيدة أوروبية أصيلة ذات شخصية ، تريده هو ولا تريد نقوده، وتعطيه نفسها بإرادتها» (٦). انه يطلب أكثر من اللقاء الجنسي، فبغيته هي معرفة الآخر الأوروبي. وحين تموج الشوارع في فيينا بالبحارة الامريكيين. فانه لا يخشى منافسة منهم، لأنه يعلم أن طلبتهم «أوروبا العابثة» أما هو : «فيبحث عن أوروبا السيدة» (٧).

بعد محاولات فاشلة ومع ليلته الأخيرة بالمدينة، ينجح درش في مسعاه فيحصد ثمار الصبر والجسارة والخبرة في المغازي النسائية، حين يجتذب سيدة نمساوية جميلة ومحترمة، يلتقيها في طريق عودتها الى دارها، فيتوجهان معا اليها ويعرف

★ أستاذ جامعي من مصر.

أن لها أسرة من زوج مسافر في رحلة عمل وطفلين . لكن الحيرة تتولاه في أمر هذه السيدة طيلة الفترة التي يقضيانها. انه غير واثق من أفضل سبل التعامل معها: «هذه المرأة تكاد تفجر عقله من الحيرة ، لم يعد يدري ان كانت شيطانا أم ملاكا، ساذجة أم ماكرة ، تضحك عليه أم هي معجبة به، وتحيره ابتسامتها التي لا معنى لها. وهزة كتفيها التي قد تعني لا وأيضا تعني نعم»[٨].

تبدو تفاصيل الموقف في ظاهرها محملة بنبرة الشك وعدم الثقة التي تطبع العلاقة التاريخية بين الشرق والغرب. وحين يضمها اليه ويقبلها للمرة الأولى، فانها تتأوه قائلة «ستكسر ظهري يا افريقي» [٩]، مخاطبة إياه بصفته العرقية المخالفة لعرقيتها. ويكشف تطور الموقف أن السيدة فيينا ليست أقل فضولا نحو «آخرية» autrite درش مما هو نحوها، فحماسها لاستكشافه يضارعه حماسه نحوها. تقول له : «اننا هنا في الغرب نسمع عن الشرق كثيرا، وعن غموضه ورجاله وسحره، وطالما داعب خيالي الأمير الشرقي الأسمر. داعب خيالي وأنا بنت مراهقة،وحتى وأنا متزوجة وأم. وحين رأيتك خيل إليّ أنني عثرت عليه وأنها فرصة العمر» [١٠]. لحظتها يدرك درش أنها تنتظر منه أن ترى فيه فحولة الشرق، فيصمم على حد عبارته ذات التضمين الجنسي أن :« يرفع رأس افريقيا والشرق عاليا»[١١].

ويمضي الكاتب في تطوير الموقف. على نحو يسعى به للتدليل على أوهامنا وتصوراتنا الخاطئة عن الآخر، وبالتالي انتظارنا منه أن يطابق صورته الزائفة لدينا، كل هذا من شأنه أن يعوق اللقاء الحضاري الحقيقي. وهكذا يوظف ادريس سلسلة من التفاصيل، تتم من خلالها وبالتدريج ازاحة الصورة الوهمية، المؤطرة ، للمرأة الأوروبية وضمنا لحضارتها من ذهن درش، واحلال أخرى واقعية محلها.فحين يمسك بيدها ،تسترعي انتباهه: «أصابعها الرقيقة، القوية من الضرب على مفاتيح الآلة الكاتبة حتما، فيشعر نحوها بلحظة زمالة غريبة تربطه بها» [١٢]. وعندما يلج شقتها،يصدمه ضيقها وانتشار أشياء مألوفة في أرجائها، ويشتد احساسه بالصدمة ، ان لم نقل بالخيبة ،عندما يدخل الحمام الصغير، فيلمح فيه حبل غسيل مشدود بين جدارين ، مثل الذي تستخدمه زوجته في منزله، وتتدلى منه ملابس داخلية للأطفال.لحظتها يطرح درش على نفسه سؤالا يبدو ساذجا ، الا أنه بالغ الدلالة: ما فائدة أوروبا اذن اذا كان ناسها يستعملون نفس الأشياء التي نستعملها؟»[١٣]. ان ما يصدم درش هو ادراكه أن الآخر عادي لا غرابة فيه. إنه في النهاية يضاهيه ، ولا يمت بصلة الى الصورة المضخمة التي رسمها له في ذهنه.

وحين يراوده الذي في جسد السيدة عن نفسه، فانه يثبط ، بدل امتلاك لحظة الارتواء. في البداية ، وحين تجاوبه السيدة عاطفته الفائرة بمثلها، نراه يفرح قائلا لنفسه: «النساء في الشرق جثث لا نستطيع أن ننالهن إلا رغما عنهن. حتى لو كن يذبن غراما فيك. لا يرضيهن الا أن يؤخذن عنوة، ولكن المرأة هنا يا سلام: تقبلها فتقبلك ، وتحضنها فتحضنك، تأخذها فتأخذك» [١٤]. لكن سرعان مايجفل من حيويتها وحماسها، ويسائل نفسه: «لماذا لا ترقد مستسلمة ، وتدع له مهمة الرجل؟ لماذا لا تتمنع قليلا ؟ ان التمنع يضفي على الأنثى أنوثة، ويكسب الرجل رجولة. وايجابيتها هذه الزائدة عن الحد تضفي على أنوثتها رجولة، وعلى رجولته سلبية الأنثى» [١٥]. ويبلغ في انزعاجه من تحقق تساؤله حد العجز عن القيام بمهمته، فلا ينجح الا حين يغلق عينيه ويتخيل زوجته.

بعد واحد وعشرين عاما من نشر «السيدة فيينا»، يعود ادريس الى الموضوع نفسه مرة أخرى في «نيويورك ٨٠». تحكي القصة لقاء كاتب من مصر (يتوارى ادريس خلف قناعه) مع سيدة أمريكية في أحد الأماكن العامة بمدينة نيويورك، ويفاجأ بداية تعرفه عليها بقولها له : «أنا ممن يسمونهم المومسات»[١٦]. ينزعج الكاتب ، ويسائل نفسه ، كيف لها وهي جميلة أن تبيع جسدها ، كيف تضحي: «هذه التحفة معروضة للبيع»[١٧]. تدرك ما يدور في خلده، فتجيبه «ولدت في غابة لم أصنعها أنا، ولكنها كائنة وموجودة» [١٨]. يدخل معها ، هازئا، في حوار حول الثمن الذي تتقاضاه، فتجيبه بأرقام مضبوطة ، وبحسب الوقت الذي عليها أن تقضيه. يتذكر القروش القليلة التي تحصل عليها فتيات الليل في القاهرة. وعبر تواصل الحوار بينهما ، يكتشف أنها حاملة لدرجة الدكتوراة وعالمة في النفس واخصائية في علاج القصور الجنسي، وتظل تبرر له اتخاذها مهنة البغاء ،لكنه يرفض امتهان الجسد، قائلا لها: «أنت في رأيي انسانة محترفة، لا علاقة لها بالاحساس أو بالشعور أو حتى بالانسانية» [١٩]. ولحظتها يتذكر أنه كاتب ، وأنه لابد أن يكون له رأيه في هذه «المسألة» فيستدرك: «اني لمشمئز من حضارة تصعد بسمو علمها الى القمر ، ولازالت تنحط بجسدها الى مدارك الرقيق الأبيض والأسود» [٢٠]. تعرض عليه أن تقضي الليلة معه فيرفض: «أنت قطعة متخلفة عقليا، ألم تفهمي بعد أن المسألة الجسدية المحضة لا تعني أية متعة بالنسبة لانسان مثلي؟» [٢١] يغادر المكان عائدا الى الفندق ، لكنها تتعقبه الى غرفته، وتعاود عرضها حتى لو دفعت له هي ، لا هو يصمم على الرفض ، فيكون حكمها عليه (وعلى الحضارة التي يمثلها استتباعا) ليس بأهون من حكمه عليها، اذ تسمه بأنه ما زال «طفلا عاطفيا ونفسيا» [٢٢]. وتحاول أن تشرح له أن العلاقة الجنسية المحضة ليست الا دليلا على درجة من النضج لا يزال هو دونها. ولا تحسبنا بحاجة الى تبيان أن هذا الحديث عن العاطفة ونقصان النضج، يصبح على الشرق وروحانيته

ومثـاليته ، مقـابل خسيـة الغرب وعقـلانيته ومـاديته. ينتهـي الجدال القـائم بين الـرجل والمرأة حين تنهـار وتفقـد أعصـابها بتأثير من حـدة رفضه لها، فتغادره بعد مشهد صـاخب لتنتهي القصة. نهاية مفتعلة بلا مراء، وبعيـدة عن الاقناع . اذ أننا عاينا الطرفين طيلـة الحدث على قناعة دوجماتية بنظـرة كل منهما الى العالم. كما رأيناهما نـدين في الجدال والمحاجة لا يعجـز أحدهما عن الانتصاف لموقفه الحضاري بشتى التبريرات.

سؤال التواصل والتمايز :

يـريد ادريـس من قـرائه أن ينظروا الى القصتين في سيـاق واحد، بـاعتبارهما تنويعتين للحـن مشترك، يؤكد ذلـك أنه حين نشر القصة الثـانية «نيويورك ٨٠» سنـة ١٩٨٠، أدرج معها في الكتاب نفسه القصـة الأولى «السيدة فينا» التي سبـق له نشرها سنـة ١٩٥٩، محرفا عنـوانها الى «فيينـا ٦٠» ، في محاولة منـه لمحاكاة عنـوان القصة الثانية، ولفتـه النظر الى المساحة الـزمنية بين تـاريخي كتـابتهما، ومـع ذلـك ورغمـه ، فـواقـع الحال في القصتين يشي بتمايز النظرة الى الآخر عبرهما:

فعن «السيدة فيينا» يوحـي مقول القصة أن أي حضـارة لا يمكن أن تحقـق ذاتها في مواجهة الآخر، سـوى بالقبول الكـامل بالـذات وهو ما نستبينـه بالأخـص حين يذكر ادريـس أن بطله درش لم يستطع أن يكمل مضاجعته للسيدة النمساوية، الا حين أغلق عينيه وتخيل زوجتـه. وتتأكد هذه الرؤية كـذلك، اذا أخذنا في الاعتبار وجهـة نظر هـذه السيدة، فبعد أن يفـرغا مـن الفعل الجنسي ، تلتقـط صورة زوجهـا وتلثمها ، ثـم لا تلبث أن تقـول لدرش الناظر إليها في ذهول، انها طـوال رقادهما معا كانت تفكر في زوجها: «لم أكن أعـرف أنه رجلي الافريقي الـذي كنت أبحث عنه» (٢٣).

لا منـدوحة أن ادريـس يحاول بـذلـك أن يكون متـوازنـا ومنصفا في تصـويره طرفي معادلـة الذات والآخر، إلا أنه يـؤكد رؤيتـه في الـوقت نفسـه ، وهـي الـرؤيـة التي يلخصهـا المبـدأ البـاختيني شـديد البسـاطـة : «اننا نخفـق في النظر الى أنفسنـا ككليات ، ولذا فـإن الآخر ضروري» (٢٤)، وهو عين المبـدأ الذي يجسده ادريـس من أن تصـوراتنا الـزائفة أو المبـالغ فيهـا عن حضارة ما أخرى ، تنبع من العمـق من تصور فهمنا لحضـارتنا نحن، وأن لقـاء صادقـا بين حضارتين لا يمكـن أن يكتمل قبـل الادراك الصحيح لامكانات الذات أولا .

على أن هذه الرؤية المتوازنة تضيع تماما في «نيويورك ٨٠» ليحل محلهـا علاقـة مثقف شرقـي متعال بـإزاء الغرب، يظهـر بتعففه ازدراءه لـه وتعاليـه عليه، في صـورة حادة الاستقطـاب وعدم التماثل بين «الأنا» و«الأنت». ففـي «نيويورك ٨٠» بعكس «السيدة فيينا» ، لا نفاذ مع الآخر، بل حفاظ كل من الطرفين على موقعـه وقناعته. هل تـراه الابداع يمشي بعد فترة ضـد انتساب الكـاتـب الأول؟ أم أنـه تحول جغرافيـا الحدث مـن أوروبـا في «السيـدة فيينا» الى امـريكـا في «نيـويورك ٨٠»، قـد استتبعـه التحول في رؤية الكاتب؟ على معنى أن أمـريكا تمثل أبعد نقطة في الغرب مكانيا وحضـاريا، وأن أقسى القيـم الغربية وأبعدها عن أن تكون مقبـولة تتمثل في الوجـه الأمريكي للحضارة الغـربية وليس في أوروبا فتلك الأخيرة أقـرب الى الشرق، وهي مثله جزء من العالم القديم، أو بتعبير توفيـق الحكيم: «بنت آسيا وافريقيا اللتين ارتبطتـا بالـزواج في طـور من أطـوار التـاريخ، وأنتجتـا مولودا جديدا» (٢٥).

على أنـه يمكن استيضـاح تحول رؤيـة الكـاتب في طبيعـة شخصيات القصتين: ففـي «السيدة فيينا» يقع اللقـاء بين امرأة عـاملة محترمـة وربة أسرة تمثـل روح أوروبا وبين شـخصيـة مصرية نمطية تمثل روح الشرق. أما في «نيـويورك ٨٠» فالغرب تمثلـه بغي شـديدة الفخـر بمهنتها ، على حين أن الشرق يمثلـه كاتب ومفكر وكأنما يريد ادريس أن يضمن نوعا من الندية بين بطلي قصته ، فيما ينغمســان فيه من جـدال، فنراه يـؤهل المرأة فوق مـا هو اعتيادي مـن حرفتها ، فيجعـل منها حاملـة درجة دكتوراة وعالمة في النفس واخصـائية في علاج القصور الجنسي، إلا أنها تنبذ هذا كلـه بمحض ارادتها ، وتمتهن بيع جسـدها لأن عـائده المادي أكبر. لا يملك المرء هنـا إلا أن يتساءل عما إذا كـان الرمـز الى أوروبا بشخصيـة امرأة محترمـة، مقابـل الرمـز الى أمريكـا بعاهرة محترفة، لا يشيرعلى صعيـد دلالي ضمني الى أن نظرة الكاتب الى أوروبا، بوصفه شرقيا، لا تتطابق مـع نظرته الى أمريكا، على معنى أن أمريكا تمثل لـديه حضيض المادية الغربية والابتـذال القيمي، على نحـو لا يبرز في تصويـره لأوروبا. لعـل الأمـر يتضح أكثـر اذا واصلنـا تحديـد وجه آخـر للتمايـز بين القصتين، وبخـاصـــة مـايتصــل بقلـب الأدوار الجنسيـــة / الحضارية. فقد رأينا في «السيدة فيينا» أن الطرف الفاعل المبادر كـان درش ، الـذكـر الشرقـي، فيما الأنثـى الأوروبيـة تجاوب حماسه بمثله.. أما في «نيويورك ٨٠» فـالعكس هو القائم، حيث المومس الأمريكية هـي التي تطارد البطل الشرقي مطاردة حثيثة، حتى يؤول الحال بها أن تعرض عليه شراء جسده منه ، بدل بيع جسدها له. ورأينا أيضـا في «السيدة فيينا» أن درش كان مصرا على ألا يعرف أوروبـا من خـلال مومـس، وفي «نيويـورك ٨٠» نجد البطـل شديد الاشمئـزاز من فكـرة مقايضة المتعـة بالمال. وليس من شك ، كما يتبين من نسيج القصة أن رفض هذا المبدأ ، انما هـو كنايـة عن رفضـه لحضـارة ماديـة تجرد الناس مـن بشريتهم، وتحدد لكل شيء قيمة دولارية (٢٦). فهل تخص رؤية ادريس المتحـولة الغـرب الجديد (أمـريكا) وحـده، دون الغرب القديم (أوروبا)؟

الشعرية المتورطة :

كيفما كان الأمر ، فلسنا فقط في القصتين قبالة حالة من التحول الفكري، بل بإزاء حالة من الالتباس التجنيسي الذي يبعدنا عن تعيين شكل الابداع القصصي لهما.

فللوهلة الأولى يمكن أن نعتبر «السيدة فيينا» قصة طويلة، على الأقل باعتبار نشرها ضمن مجموعة قصصية . أما «نيويورك ٨٠» ، فيضيف ادريس تحت عنوانها عبارة «رواية» وان جاز القول انها تتقنع تحت رداء شفيف من الروائية، لا يعدو أن يكون كساء لتغليف أفكار الكاتب المباشرة.

ان كلا العملين يوقعان أي محاولة لجنسيهما في حيرة، فالتجنيس بحد ذاته عملية اختزال، اضافة الى افتراضه أن تكون الأجناس المقارنة قابلة للمطاوعة ، كي يمكن للنقد أن يحدد هويتهما [٢٧]. وهنا ، وبخلاف ما يسجله الكاتب، يكاد الظن يدرجهما في اطار السيرة الذاتية Autobiographie التي تتسم عموما بواحدية الصوت، وعلو الذاتية، ورجحان الفكرة أو الرؤية الواحدة، لغلبة حضور صوت صاحبهما في انتاجهما، وفي صياغتهما، وفي منطق وعيهما بالذات والمجتمع والعالم وعيا ذاتيا[٢٨]. ومع ذلك ورغمه، فللمسألة قرون أخرى يجدر الامساك بها.

ولعل اللياذ بالأطر المرجعية، الظاهرة والكامنة، والتي استعانت بهما القصتان في معمارهما الفني، يقودنا للتعرف على تجربتهما الجمالية وهويتهما الأدبية. وهنا نجد أن القصتين يلتغمهما أكثر من إطار مرجعي : خطاب الأدب الشعبي، والخطاب الكرنفالي discours carnavalesque ، وخطاب الدراما المرتجلة Commedia dell, Arte تؤازر كل منها أدوات فنية بعينها تومىء الى مرجعيتها.

فمن ناحية ، وامتياحا من خطاب الأدب الشعبي، يلفت الانتباه تزايد وجود الكليشيهات والتعبيرات الجاهزة في القصتين، يقدمها الكاتب حين تأزف المناسبة ، أما بغية تبيان الحالة النفسية للشخصيات في مختلف المواقف، من مثل قوله: «أصبح بعدها القرار في خبر كان...» [٢٩]، و«كم أخذ من مقلب...» [٣٠]، أو بهدف التعليق التفسيري أو الجانبي على الأحداث، بمثل قوله : «هذا هو الشغل المضبوط ..» [٣١] وكلها عبارات يضعها الكاتب بين قوسين، ويصوغها في مختزلات كلامية شائعة.

ويلفت الانتباه كذلك لجوء الكاتب الى اعادة ترتيب الألفاظ وتغير مواضعها من الجملة بما يخالف الترتيب النحوي المألوف من مثل قوله: «عجيب أمرها...» [٣٢]، «وفيهن تتركز روح أوروبا...» [٣٣]، و«عضلاتك ليست لينة...» [٣٤]، و«فتاة كان تماما لابد يحبها...» [٣٥]، وذاك استخدام يشكل بعدا إدراكيا لوعي الكاتب بالمكونات المتشابكة لجزئيات صياغته، ويكثف المستوى الجمالي للتعبير، وهو ما يمثل إحدى السمات الفارقة لخطاب الأدب الشعبي.

ولعل دلالة تسمية الأبطال في القصتين هي التي توحي بالأوضح الى مرجعيتها في خطاب الأدب الشعبي، وإن لوحظ أن سميولوجية التسمية فيهما تنطوي على قاعدتين متباينتين للاحالة الدلالية: ففي «السيدة فيينا»، جاء فعل الامتناع عن تسمية بطليها بمثابة اطلاق حرية لا محدودة ، تفسح المجال أمام تأويلهما الى نمطين يمثل كل منهما حضارته. انه «اللامسمى» l'innommable الذي يلغي الخاص الظاهر، ليحل محله العام المضمر، بواسطة استخدام الكنية بديلا عن الاسم . فالبطل يكنى بـ «درش» وتلك كنية مصرية لاسم «مصطفى» تصلح علما على المصريين بعامة. كما أن البطلة تكنى بـ «السيدة فيينا» ، أي أنها تحمل اسم المدينة الأوروبية العريقة التي تمثل حضارتها ، والتي لها حضورها في الابداعية المصرية [٣٦].ولعل كون درش في القصة لم يشأ أن يتعرف على اسمها، ليس حذفا غير مقصود من قبل الكاتب، فكل منهما في عين الآخر ليس مجرد فرد، وانما ممثل لحضارة، وبهذه الكنية ، لا يعدو الاسم الرسمي الذي أغفله الكاتب سوى هوية ظاهرة مقارنة مع الهوية الحقيقية التي تؤسسه وتخترقه، لدرجة تتحقق معها المطابقة الكاملة ، فينبعث وهم الهوية بسبب هذه المطابقة، التي تحقق تداخل الكنية مع اسم الجماعة، فتوفر تلاحم الرابطة بين الفرد وجماعته.

أما في «نيويورك ٨٠» فان تسمية البطلين تبدو واضحة : فالبطل اسمه «عوض»، والبطلة اسمها «باميلا جراهام» وكلا التسميتين بمثابة علامة ، أو أيقون Icone عليهما، فاسم «عوض» يشيع في التصور الشعبي بمصر، وتتشظى حمولته المعتقدية والدينية ما بين التعويض عن موت سابقين، والايمان بما يأتي به الله وكذلك الأمر بالنسبة لاسم البطلة، فكل منهما يعيد ذاكرة موروثه الحضاري.

ويثير الانتباه هنا لجوء ادريس في العملين الى تذكير الشخصية الشرقية (درش في «السيدة فيينا»، وعوض في «نيويورك ٨٠») ، مقابل تأنيث الشخصية الغربية (السيدة فيينا في العمل الأول ، وباميلا جراهام في الثاني)، وان قدم الأنثى الغربية على صورة من البوح والجهارة غير المواربين بالحياء ، حتى ما يتصل بالفعل الجنسي.

ومن ناحية ثانية تبدو في القصتين كذلك ملامح من الخطاب الكرنفالي كما حددها ميخائيل باختين M.Bakhtine ، وبخاصة ما يتصل بتعددية الأصوات وازدواجية القيم [٣٧].

ففي «نيويورك ٨٠» ، يتضح ملمح «غيرية الأنا» alterité de moi التي تميز موقع ادريس من تواصله مع راوي القصة وبطلها. فالبطل مفكر وكاتب يتوارى ادريس خلف قناعه، وهو ما نستبينه في التفاصيل التي تنطبق على حياة ادريس وشخصيته، بل

وملامحه. اذ يعطي بطله عينين خضراوين (لون عيني ادريس)، على ندرة ذلك بين المصريين الذين يفترض أن البطل يمثلهم نمطيا [٣٨]. ان البطل هنا شاهد على كاتبه وراويه ادريس وهم جميعا يشكلون صورة واحدة، لكنها موزعة بينهم، تلك ازدواجية لا تحطم فضاء المعنى، بل تعمل على توسيع فضائه.

هناك كذلك وفي مسعى استيضاح ملامح الخطاب الكرنفالي في القصتين، بناؤهما من خلال «تركيبة حوارية» combinataire، بما تعنيه من صلة الذات بالآخر، وما توحي به من ازدواجية القيم بين الشخصيات، وان ازداد وضوح هذه التركيبة في «نيويورك ٨٠»، حيث تسودها مقاطع حوارية مطولة الى حد الملالة في أحيان، تربط بينها مقاطع سردية.

اضافة الى هذين الملمحين، تسود الصور المعبرة عن المواقف الجنسية، حيث تراسل الحواس، والعزف على خوالج الجسد الأنثوي المسكون بهواجس الاثارة، وهو ما يوضحه قول الكاتب على سبيل المثال: «ظل يلامس رقبتها بشفتيه حتى أحس بجلدها يقشعر تحت لفح أنفاسه..» [٣٩]، أو «هذه الأفخاذ المسحوبة وكأنها لفرس عربي أصيل، وكأنها منحوتة مشدودة...» [٤٠].

ومن ناحية ثالثة، تتجلى في العملين كذلك سمات من الدراما المرتجلة، كما عرفها المسرح الايطالي القديم، وهو ما يتبدى في سلوك الأبطال، وفي لغة التعبير: فارتجال الأبطال هنا يصب في مجرى انجازها لحدث غير مألوف، وخضوعها لاندفاع واحد لا غير، يستمد حضوره من تلقائية حدسية، كمحاولة لهدم الطقس الاجتماعي، عن طريق تفجير الدينامية الفردية، أو كاستعادة لهوية أساسية عبر محو المسافة أو غربة المظاهر الرسمية [٤١].

أما ارتجال لغة التعبير، فيتمظهر في اغواء ادريس للغة، ما بين استعمال الفصحى (مثل قوله: «سادر في غيه...»، «ويستضاع العمل..»، و«دلف الى جوارها..») واستيعاب لغة التخاطب الشعبي (من مثل: «انت مكسح بدل أنت كسيح»، و«أنت مجعلص بدل سمين»، و«يترازل على الفتاة بدل يثقل عليها»، و«امرأة ستأتي بدل امرأة محافظة»، و«الكار بدل المهنة»...)، اضافة الى ايراده رطانة أجنبية (من مثل: مغنطته بدل جذبته»، و«الكونت جرسون بدل عامل المقهى»، و«التعبيرات السكس بدل التعبيرات الجنسية»...).

الأمر هنا يتجاوز حدود الجمع أو الخلط بين تقليدية الفصحى وعفوية العامية وعجمة الرطانة، لينطوي على توفيق فني تذوب في اهابه الحدود. انها غواية اللغة غير المقدسة، حين تفتح نفسها على التلقي، فتسمح للذين كابدوا سلطة اللغة المسيطرة، أن يكتشفوا لغتهم فيها وعبرها ومعها، كالشأن في الدراما المرتجلة [٤٢].

وهكذا فإن تراوح الشكل في القصتين بين خطاب الأدب الشعبي والخطاب الكرنفالي والدراما المرتجلة، يرجح استنباط الاستنتاج القائل بأنهما يخترقان الصفاء النوعي للأجناس الأدبية المستقرة Les genres littéraires établis، وأنهما يستمدان البرهان عليهما من نفسيهما وغيرهما معا، وهو ما يتفق مع ما يذهب اليه باختين من: «ان الجنس الأدبي هو دائما نفس الجنس وآخر: جديد دائما وقديم في الوقت نفسه فهو يولد مرة ثانية، ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وفي كل عمل فردي» [٤٣].

ان مسألة الشكل ليست شكلية، بل معرفة موضوعها الشكل، أي بنية القول وان بدت صعوبة الكشف عن حوافر تراوح الشكل في هذين العملين: هل هو قصدي؟ هل أنه اجراء استطيقي؟ أم حتمية ناجمة من تداخل أطره المرجعية؟ أم تراه تراوح ادريس في نظرته نحو الآخر، فتراوح استتباعا تعبيره الفني عن هذه النظرة؟

اشكالية التحول:

ويظل السؤال مطروحا: ما الذي حدا برؤية الكاتب الى اتخاذ هذا المنحى المتطرف في النظرة الى الآخر، خلال الواحد والعشرين عاما، فارق النشر بين العملين؟

ان تأسيس علاقة بين قصتي ادريس بما هو خارجهما، عليها ألا تتم وفق تزامن تقليدي، يتوافق فيه ايقاع التتابع النصي مع منطق التتابع السوسيوتاريخي أو الشخصي للكاتب، بل وفق منطق آخر يتأسس عبر علاقة تراكب لها استقلاليتها النسبية. انه تراكب التضاد، الذي لا يجنح الى المماثلة بين الابداع وفضائه الاجتماعي والتاريخي وشخصية صاحبه.

ذلك أن المسافة بين عامي ١٩٦٩ و١٩٨٠ مكتظة بالتفاصيل وممهورة بالأزمات، والتحول ما بين العملين هو دالة هذه المسافة، بما يشي أن هذا التحول ليس عاطلا من الدلالة الشخصية أو التاريخية، لأنه من قلب هذه الدلالة.

ففي بداية نشاطه مع مقتبل الخمسينات، نظر ادريس الى العالم الخارجي كوطني غيور. كان هذا العالم يعني له أوروبا في المقام الأول، وبريطانيا بالأخص. ومثل مثقفين كثيرين في مصر والعالم العربي، توزع بين كراهية السيطرة الأجنبية على بلده، واعجابه بمنجزات الحضارة الغربية. وأدرك بوضوح، وان يكن بصعوبة، أن مصر والبلدان الناشئة الأخرى لو حصلت على نوع من الاستقلال السياسي والاقتصادي، فان عليها أن تكيف نفسها مع الأساليب والتكنولوجيا الغربية، وهو ما كان يبدو في حد ذاته اعترافا بتفوق الغرب [٤٤].

وعقب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ساهمت كتابات ادريس الابداعية في المساعدة على صوغ ايقاع الحياة المصرية واستكمال مهام الثورة الوطنية، لكن الصراع تفاقم في الستينات حول مستقبل التطور الاقتصادي والاجتماعي اللاحق، في ظروف تجاوزت فيها مصر مرحلة الاستقلال السياسي، وازداد الاحتكاك بين مصالح الشرائح المختلفة، وكان على الكاتب الذي

تربى على مفاهيم الوحدة الوطنية قبلا، أن يقرر موقفا جديدا له، لكن الأمر لم يكن سهلا في ذلك الظرف المعقد، مما أدى الى نشوء أزمة روحية عند كثيرين من المثقفين، ومنهم ادريس. وكانت ارهاصاتهم في ذلك الحين تدفعهم الى رفض كل نوع من (الاكراه)، والدفاع عن حرية الفرد بمختلف أشكالها (٤٥). هذه الأفكار والمفاهيم الجديدة أخذت تخترق وحدة وتكامل عالم ادريس ورأسماله الرمزي، فراح يحاول العثور على فهم جديد للواقع بنفي كل آخر داخله. وقبل وفاة عبدالناصر بشهور ثلاثة، كتب قصته (الرحلة) متنبئا فيها بموت هذا «الآخر الداخل». يقول الراوية الذي يحمل جثة أبيه في عربته: «وداعا يا سيدي يا ذا الأنف الطويل.. أنت الوحيد في الدنيا الذي كنت أخافه، كنت دائما هناك في بيتنا تربطني، تشدني... لماذا كنا نختلف؟ لماذا كنت تصر وتلح أن أتنازل عن رأيي وأقبل رأيك؟ لماذا كنت دائما أتمرد؟ لماذا كرهتك في أحيان؟ لماذا تمنيت في لحظات أن تموت لأتحرر؟» (٤٦).

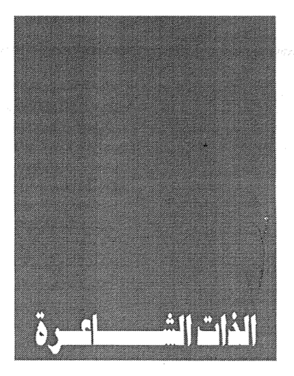
وحين سلمت السبعينات للثمانينات، كانت مصر تبدل ثوبها بمنظومة أخرى من قيم الانفتاح والاستقطاب الاجتماعي الحاد، واجهتها دوريات الماستر وكراسات المواهب الشابة، قبالة الأقلام المموهة بصمتها وزورها، وهكذا قذف شح مناخ الابداع، وضرورات الممارسة العملية للكتابة بادريس الى ايقاع السياسة اللجوج، والتعمد بمائها، فكانت مقالاته الصحفية التي أعتقد أن بمقدوره خلالها أن ينتقي من خروق الواقع ما يمكنه رتقه، لكن الخروق كانت تتسع وتمتد وتستعصي على الراتق.

وهكذا، ففي المسافة الفاصلة بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٨٠ باخت المسرات، وبدا ادريس يبدل في وجهي حلمه، وفي اهابه يراوح نظرته للآخر. لقد تغير ادريس. اشتبكت المسافة الى عينيه بغبار اللحظة، وانقسم على نفسه بمزيج من الشجاعة والحذر والمجازفة، وباتت جدلية الذات والآخر لديه وكأنها عبء يسائل دوائر مخاطبتنا، داخل اشكالية حقيقية للأصالة والمعاصرة، مازالت بعد أسيرة شرط ولادتها.

الاحالات:

١ - نشرت قصة «السيدة فيينا» في البداية كحلقات متتابعة بعنوان «سيدة فيينا» بجريدة (المساء) خلال شهري يوليو وأغسطس ١٩٥٩، وأعاد الكاتب نشرها ضمن مجموعته القصصية (العسكري الأسود) سنة ١٩٦٢، ثم مع قصة «نيويورك ٨٠» مع تغيير عنوانها الى «فيينا ٦٠».
٢ - يوسف ادريس: نيويورك ٨٠ «رواية»، مكتبة مصر، القاهرة: ١٩٨٠، ص ٥ - ٧٤.
٣ - فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٧٧.
٤ - المرجع نفسه، ص ٧٩.
٥ - المرجع نفسه، ص ٨٠.
٦ - المرجع نفسه، ص ٨٦.
٧ - المرجع نفسه، ص ٨٧.
٨ - المرجع نفسه، ص ١٢٧.
٩ - المرجع نفسه، ص ١٢٨.
١٠ - المرجع نفسه، ص ١٤١.
١١ - المرجع نفسه، ص ١٤٦.
١٢ - المرجع نفسه، ص ١٢٩ - ١٣٠.
١٣ - المرجع نفسه، ص ١٤٤.
١٤ - المرجع نفسه، ص ١٣٠.
١٥ - المرجع نفسه، ص ١٤٨.
١٦ - نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص٥.
١٧ - المرجع نفسه، ص ١٣.
١٨ - المرجع نفسه، ص ٦٨.
١٩ - المرجع نفسه، ص ٣٣.
٢٠ - المرجع نفسه، ص ٣٠.
٢١ - المرجع نفسه، ص ١٢.
٢٢ - المرجع نفسه، ص ٢٥.
٢٣ - المرجع نفسه، ص ١٦٢.
٢٤ - Barkhtine, M. : Esthétique et théorie du roman, Seuil, Paris, 1984, p. 187.
٢٥ - توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، ص ٣٧.
٢٦ - نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٥٥
٢٧ - Vivas, E. : The artistic transaction.. Essays on theory of Literature, Ohio state: university press, Columbus, 1988, p. 98.
٢٨ - Fleishman, A. : Figures of Autobiography, university of California press, 1983, pp. 15 - 16.
٢٩ - نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ١٠٦.
٣٠ - فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٨٩.
٣١ - المرجع نفسه، ص ١٣٠.
٣٢ - نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٨.
٣٣ - فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٨٠
٣٤ - نيويورك ٨٠ مرجع سابق، ص ٢٧.
٣٥ - المرجع نفسه، ص ١٣.
٣٦ - في الأربعينات المصرية ارتبطت مدينة «فيينا» بليالي الأنس، حين ذاعت أغنية المطربة الراحلة «أسمهان»، ولاحقا في منتصف السبعينات حين نشر الشاعر صلاح عبدالصبور قصيدته المشهورة «أغنية من فيينا» ضمن ديوانه (أحلام الفارس القديم).
٣٧ - يحدد باختين ثلاث خصائص للكرنفال: أولها ازدواجية القيم بين الجليل والسوقي والمقدس والدنيوي، وثانيها تعددية الأصوات حيث تمتزج الأصوات بواسطة قناع يتقنع به الكاتب، وثالثها السخرية من الزيف والاهتمام بأنشطة الجزء السفلي من الجسد. ويرى باختين أن فن الكرنفال يبدو بشكل جلي خلال فترات التحول الاجتماعي، وهو ما حدا به الى دراسة أعمال «رابليه» كممثلة للمرحلة الانتقالية بين العصور الوسطى والنهضة، والتي تعد كنوع من احتجاج العامة على سيطرة النبلاء والاكليروس، أو في المرحلة الانتقالية بين روسيا القيصرية والسوفييتية، كما تترجمها أعمال دستويفسكي.
٣٨ - نيويورك ٨٠ مرجع سابق، ص ٢٨.
٣٩ - فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ١٢٩.
٤٠ - نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٤٥.
٤١ - جرب يوسف ادريس التأثر بتراث الكوميديا المرتجلة، وذلك في مسرحيته (الفرافير) التي عرضت في الستينات.
٤٢ - في دراسة كوربر شويك حول اللغة عند يوسف ادريس، يشير الى كراهيته للسلطة اللغوية في مصر، ممثلة في مؤسسة الفصحى (مجمع اللغة العربية). انظر:
Kurpershock, P.M. The short stories of Yusuf Idris - A modern Egyptian author, Leiden, Brill, 1981, p. 115.
٤٣ - Bakhtine, M., Op. Cit., p. 151.
٤٤ - Ibid, p. 135.
٤٥ - Ibid, p. 189.
٤٦ - يوسف ادريس، بيت من لحم (مجموعة قصصية)، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٣.

* * *



الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية

عبدالواسع أحمد الحميري *

تطمح هذه الدراسة الى اكتشاف طبيعة العلاقة بين الخاص والعام، الداخل والخارج، الذاتي والموضوعي، الضروري، والحر، تجربة الحياة وتجربة الشعر، ذات الشاعر وذات الشعر، في شعر الحداثة العربية، وذلك بهدف الوقوف على مدى تفاعلهما في إنتاجية نص الحداثة الشعري، وإسهام كل منهما في تشكيل هويته الشعرية، ومن ثم الوقوف على مدى توافر نص الحداثة الشعري على أهم مقومات إنتاجه مجتمعيا وتاريخيا، أي على أهم شروط إبداعه وشروط قراءته.

ولكن لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات؟! ثم لماذا من زاوية الذات الشاعرة الحداثية وليس من زاوية ذات الشاعر الحداثي؟!

أما لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات، فلكون هذه العلاقة ـ علاقة الذات الشاعرة الحداثية بذات الشاعر الحداثي ـ قد صارت تمثل، في منظور الشعر الحداثي ذاته، بؤرة ولادة الوجود والعالم على السواء ، فهي تمثل :

* بؤرة ولادة الشاعر الحداثي الذي غدا موجودا لا وجود له إلا في التجربة، وغدا وجوده في التجربة ، من ثم، نوعا من الحوار والحوار الأعمق بين ذاته ، وذات الآخر أو بين أناه الشخصية وأناه الأخرى المعممة أو الاجتماعية، وهو حوار من شأنه أنه بين المختلفات والنقائض التي يتألف منها الوجود الانساني ؛ فالحرية التي هي أساس الوجود الانساني بل ماهية الوجود الانساني، لا تظهر في التجربة، إلا من خلال نقيضها وهو الضرورة والنقيضان: الحرية والضرورة هما قمة النقائض التي يتألف منها وجود الموجود الشاعر الحداثي وعالم وجوده الشعري. لذلك كانت هذه العلاقة:

* بؤرة ولادة عالم الحداثة الشعري، بوصفه مزيجا من الداخل والخارج الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الوعي واللاوعي ، المرئي واللامرئي، الحسي والمجرد، الواقعي والشعري.

★ كاتب واستاذ جامعي من اليمن.

* وبؤرة ولادة نص الحداثة الشعري، الذي ما عاد ميلاده يتضمن قطبا كهربائيا واحدا مغروزا في أعماق الذات ـ كما يقــول مكليـش ـــ بــل أصبـح يتضمــن قطبين متصــارعين هما: الـذات والعــالم أوالـواقــع، فــالنـص الحداثي إذن لا يبدأ في العزلة أو الفــراغ، بل في نطاق من العلاقات ، فهنا الشاعر وهناك الواقع أو العالم بتعارض مفرداته وتعقد عــلاقاته، وبدلا من الرمـز الذي ينبثق ـ حسب قول مكليش أيضا ـ كما تنبثق فينوس من البحر بقوة حــركتها التلقــائية ـ نجـد هنا صــورة أو قصيدة تتحقـق في المدى الـذي ننظر إليـه جميعـا؛ المدى مــا بين أنفسنا من جهــة والعالم الذي نعيشه ونتفاعـل معه من جهة ثــانية . كما نجـد ـ بدلا مــن المترقب المنتظـر اليقظ الذي يجثـم مطرقا فوق صمتــه الذاتي ـ نجـد الانسان المتوتـر الذي يتخـذ لنفسه وضعــا تاريخيـا على محور التحــولات التاريخيــة الذي يمثـل ـــ بالنسبــة لشاعــر الحداثــة ـ بـؤرة لوعيـه التــاريخي، ومركـزا للتفاعـل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومـآسيه. الأمر الذي جعل من القصيدة الحداثية تجسيدا حيا مبــاشرا لذلك الوعي ولهذا التوتر والصراع.

* فضلا عن كون هذه العلاقة قد صارت تمثل بؤرة توتر دلالات نص الحداثة وتفجر شعريته.

ولـذلك فنحـن بكشفنـا عن طبيعــة هـذه العــلاقة / البـؤرة، نكون قد أسهمنا في الكشف عن طبيعة التجربة الحداثية بوصفها:

* تجربة اندماج كلي بالعالم ، لا تجربة وصف لعالم.
* وتجربة فعل في العالم، لا تجربة انفعال بعالم.
* تجربة تفجير وتغيير للعالم، لا تجربة محاكاة أو تعبير عن العالم.
* وتجربة كشف عن وجود ، لا تجربة وصف لموجود.
* تجربة تجاوز وصيرورة ، لا تجربة جمود واستقرار.
* تجربة خلق باللغة لا تجربة تعبير باللغة.

وأما لماذا هذه العلاقة من زاوية الذات الشاعرة الحداثية وليس مــن زاوية ذات الشــاعر الحداثي مــن زاوية الــوجود الشعري، وليـس من زاويــة الموجود الشــاعر، فلكـون الذات الشــاعرة الأولى، هــي الذات الحاضرة في التجــربــة والفاعلــة فيها، ولذلك فهي التي يمكن إخضاعها للنظر والتحليل فضلا عن كون هذه الذات الشــاعرة، إنما تمثل في حقيقة الأمر، ذات الشاعر الحداثي، وقد دخـل هذا الأخير في تجربة مباشرة مع إمكــانات وجــوده شعــريا ، ومــن ثم مــع إمكــانات التحــول الشعري، وعندمــا يدخل الشاعر الحداثـي في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التحول الشعــري، فذلك يعني أنه قد صار في جدل مع العالم في كليته، وأنــه، من ثم قد أخذ يتحول في العالم بمقدار ما يحول العــالم، يتغير فيه بمقدار ما يغير في نظامه ونظام العلاقة بين أشيــائه ، الأمر الذي جعلنا ننظر الى هذه الذات الشاعرة على أنها:

* ذات جدليـة أو كلية مفتـوحة أي مركبـة من الـداخل والخارج، أو مــن ذات الشــاعـر وذات الشعــر في انفتــاحهما بعضهما على بعض، وجدلهما بعضهما مع بعض، والى القول الشعري الحداثي على أنه من ثم، قــول مركب لما يكونه وضع هذه الذات المركب في سياق القــول، وإذا صار من حقنا النظر الى القــول الشعري الحداثــي على أنه قــول مركــب لما يكونــه وضــع قائلــه المركب في سيــاق القــول ذاته صــار من حقنــا، انطــلاقا مــن ذلك ـــ تنــاول بنية القــول الشعري الحداثـي، انطلاقا من بنية القائل الشــاعر حين يقول، ومن ثم، التعرف الى هوية نص الوجود انطلاقــا من بنية الوجود التي يجسد ، أي من خلال بنية الأنــا كعلاقة توتر جدليــة بين من يقول في التجربة وما يقول في التجربة ومن يقول وإمكانية القول (أي بين أنا القــائل وعالم القــول أو الرؤيا مــن جهة، وأنــا القائل وإمكانات القــول أو الرؤيا إمكانــات اللغة ـ الإبداع مــن جهة ثــانية) الأمــر الــذيَ جعلنا ننظـر الى هــذه الـذات القائلــة أو الرؤياوية ، من زاوية علاقتها بما تقول ، أو بعالم القول أولا، ثم من زاوية علاقتها بإمكانــات القول (اللغة ـ الإبداع) ثانيا، ونظرا لتفاوت العلاقة بين هذه الـذات القائلة وما تقول (تبعا لتفاوت عــالم القول ذاته) ، وهــذه الذات وامكانــات القول في شعر الحداثة العربية ، فقد رأينا تقسيم شعراء الحداثة الذين تناولتهم هــذه الدراسة الى تيارين : تيار الــذات المنفصمة عن العالم الواقعي أو التاريخي ، وتيــار الذات المنفتحة على العالم الواقعي أو التــاريخي وقد تناولنا في إطار الثيار الأول ثلاثة شعــراء هم: أدونيـس (من ســورية) ويــوسـف الخال (مــن لبنــان) وقاسـم حداد (مــن البحـرين). في حين تنــاولنا مــن شعراء التيار الثاني خمسة شعراء هم : السياب (من العراق) وصــلاح عبـدالصبـور وأمـل دنقـل (مــن مصر) ومحمــود درويش (من فلسطين) وعبدالعزيز المقالح (من اليمن).

غير أن ما تنــاولناه من إنتــاج هؤلاء الشعراء جميعــا قد بقــي محصورا في نطــاق ذلك الانتــاج الذي تتمثـل فيه هــذه البنيــة – الجدل، أو الذي سعــى هؤلاء الشعــراء خلالــه على الأقل – الى تمثـل هذه البنية – الجدل، ولـذلك فقد استبعـدنا من مجال الدراسة ، ذلك الانتاج الـذي تغيب عنه هذه البنية،

أو الـذي لم يخضـع فيـه هـؤلاء الشعـراء لشروط الانتـاج الحداثي القائم على انتاج هذه البنيـة ومن ذلك إنتاج أدونيس في ديوانيه «قصائد أولى» و «أوراق في الريح» وإنتاج «يوسف الخال» في ديوانيـه «الحرية» و«هيروديا» ومـن إنتاج قـاسم حداد، كـل إنتاجـه عدا ديوانيـه : «القيامـة» و«يمشي مخفورا بالوعول» ومن إنتاج السياب ديوانه الأول «أزهار وأساطير» ومن إنتـاج المقالح ديوانيـه: «لابد من صنعـاء» و«رسائل الى سيف بن ذي يزن» ومن إنتاج أمـل دنقل ديوانه الأول «مقتل القمر» ومن إنتـاج درويش «أوراق الزيتون» وفيما عـدا ذلك مـن إنتـاج هـؤلاء الشعـراء جميعـا بمـن فيهـم صـلاح عبدالصبـور، فقد بقـي مجالا للدراسـة والتحليل، أو مجالا للنظر والتدقيق.

وقد انطلقنا في بحثنا عن الـذات في هذا الانتاج (أو في هذه النصوص) من ثلاثة أسئلة رئيسية هي:

١ – ماذاتقول هذه الذات في التجربة متضمنا كيف تقول؟

٢ – لماذا تقـول هذه الذات في التجربة هذا (العالم) الذي تقـول دون غيره مما لم تقـل، متضمنا سـؤال الوظيفـة التـي يحققها القـول،وسـؤال الخلفية الأيـديـولوجيـة والتاريخيـة أو الواقعيـة التي ينبثـق عنها أو يجسـدها القول؟

٣ – كيف تقـول الذات العالم الذي تقول متضمنا : ما الزاويـة التي تنظر منهـا الذات الى العالم ؟ وكيـف تنظر الذات من تلك الزاوية الى العالم؟!

وقد حاولنا الاجابة عـن أسئلة الدراسة في الشطر المتعلق بوظيفـة القول الشعـري الحداثي. والشطـر المتعلق بخلفيـة القول : الفكريـة والتاريخية وفي محاولة الاجابـة عن السؤال المتعلق بفنية القول أو بابداعية الرؤيا.

على أننا في محاولتنا الاجـابة عن هذه الأسئلة قـد التزمنا منهجا في النظر الى هذه الذات أو في الكشـف عن هويتها يمكن وصفه بأنه ينهض على التأويل وعلى التفسير في آن معا:

على التـأويـل لأنـه يلـح على وضـع الـذات التـآينـي أو التـزامني في سيـاق معانـاة القول ذاتـه (أي في لحظة القـول الراهنة) وعلى التفسير،لأنـه يتجاوز وضع الذات، التـآيني أو التزامني في سيـاق معاناة القول الى وضـع الـذات الزماني أو الـلاتزامنـي خارج سيـاق القـول، أي في خلفية القـول، أو في سياق المعـاناة الواقعيـة أو المرجعية ، ليكتشف وضـع الذات التآيني انطلاقا من هـذا السياق، أو ليبحث عن تفسير لوضـع الذات التـزامني في هـذا السياق، بمعنى أنـه قد ظـل ينظر الى الذات من زاويتين مختلفتين: من زاويـة وضعها الذي تعاني الآن – هنا ،ومن زاوية وضعها الـذي عانت قبل الآن – هناك، ومـن ثم ، مـن زاويـة وضعها في زمـن التكلـم، ومن زاويـة وضعها في زمن الصمت، للنظر في طبيعة العلاقة بين وضعها في زمن الصمت ووضعها في زمن التكلم من جهة ، وفي طبيعة الخلفية التي أفضت الى تلك العلاقة، من جهة ثانية.

وهـذا يعني أننـا قد حـاولنـا – بمقتضـى هذا المنهـج – الانفتاح على الذات من أفق تفتح الذات، والحوار معها من أفق حوارهـا مع العالم – واكتشـافها من أفق تكشفهـا في العالم . بمعنـى أننا قـد صرنا نـدرك الـذات بوصفهـا منتجا للنص وناتجا عنه، أو قائلا له ومقولا فيه – ومن ثم، بوصفها انبناء لا بنية، وتشكلا لا شكلا، وتخلقا لا خلقة.

ولذلـك فلا غرو إن تميـزت لغتنا في البحث بـأنها الى لغة الحوار مع الـذوات الشاعرة في شعـر الحداثة أقـرب منها الى لغـة التواصـل مع متلقـي خطـاب الحداثة، وتميـز موقفنـا النقـدي في تنـاولنا لخطـاب الـذات بـالانحياز لمحمـول هـذا الخطاب أكثر من انحيازنا لشكل الخطاب، وبالانحياز لبعض الذوات الفـاعلة والمؤثـرة في هذا الخطاب أكثـر من انحيـازنا لبعض الذوات السلبية أو غير الفاعلة في خطاب الحداثة.

وقد توصلنا خلال دراستنا عـن الذات الشاعرة في شعر الحداثة العـربية الى عـدد من النتـائج الخطيرة التي كـان من أهمهـا – كما لاحظنا – تخلي الـذات المنسحبـة من الواقـع المنفصمة عن الواقع الاجتماعي أو التاريخي:

* عن إمكانية الانفتاح على العالم في كليته وانفتاحه ، أي على الـداخل والخارج معـا في سيـاق تحولهما وصيرورتهما معـا، ووقوعهـا بدلا عـن ذلك، ضحيـة الانغلاق على العـالم في جزئيته وانغلاقه ، أي على الداخل فقط، في محدوديته وثباته. فالـذات الشاعرة في سيـاق هذه التجربـة ، ما عادت كـالذات الشاعـرة في سياق التجربـة الأولى : في موقع مـن ينفتح على كلية وضعه: في الواقع ونقيضـه، أو في الواقع وما يعلى عليه، أي في عـالم الضرورة وفي عـالم الامكـان، أو في المرئي واللامرئي أو المجرد والحسي، وفي الـواقع ونقيضه المتحولين أو الديناميين، أي في المرئي والـلامرئي أو في المجرد الحسي في انفتـاحهما وجـدلهما ، أو في تحولهما وصيرورتهما . بـل صـارت في موقـع مـن ينفتح على جـزئيـة وضعه في نقيـض الواقـع فقط أو فيما يعلى على الواقـع فقط، أي في عـالم الفكر والثقافة، أو في لامرئيات الفكر والثقافـة ولذلك فهي ما عادت في موقع مـن يواجه وضع كينـونته المفتوح في الخارج (أي في عالم الضرورة أو المعـاناة الـواقعي) بإمكـانات الكينـونة في

الداخل أو بإمكانات الانفتاح عليه من الداخل . من ينفي (نفيا جدليا) ضرورة وضعه الجمعي في الواقـع ، بإمكانات وضعه الفردي في الممكـن ، من يستبدل بوضعـه في الضرورة وضعا لـه في الحرية ، ليتجـاوز وضـع ضرورتـه المحدد، بـإمكانيـة حريته المحددة . بل صارت في مـوقع من ينكفيء على الداخل من الخارج (أي من موقع الرؤية الجاهزة للداخل) من ينفتح على إمكانات الذات، مـن أفق الذاتية أو الفردانية. مـن تتطابق ذاته المذوتة أو المفردنة (أي المؤدلجة بأيـديولوجيا الذاتية أو الفردانيـة، أو المحكومـة بمنطق الـرؤية الجاهـزة للذاتيـة أو للفردانية) مـع إمكانات الفكر الفرداني الحداثـي، أو الذاتوي الرومانسي. من يعكس وضـع ذاته المذوت أو المفردن في مرآة اللغة الصافيـة حينا وفي مرآة الفكر الفـرداني أو الذاتوي عبر امكانات اللغة حينا آخر. وهذا يعني أن هذه الذات قد صارت، خلافا للذات الشاعـرة الأولى في موقع من يهدم الهدم أو يبني البناء،من يهدم وضع كينونته المحدد في عالم الامكان الفكري أو الايـديولـوجـي ، ليبني وضـع كينـونتـه المحدد في عـالـم الامكـان ذاته وعبر إمكـانات البنـاء ذاتها. مـن ينفي وضـع كينونته في عـالم الامكان بحركة نفي أخـرى في عالم الامكان ذاته وعبر امكانات الحركة ذاتها ــ لا في موقع من يهدم البناء ليبني ، من يهدم مـا هو موجود في الخارج (أي في الـواقع أي في الوعـي) بما يوجد في الداخـل (أي الآن ـ هنا في التجـربة) وما هو زماني بما يتزامن ، (أو بـالمتزامن) ليبني بما يتزامن أو بما يوجـد، ما لم يـوجد ولن يـوجد. يعنـي أنها أي الذات المنسحبة قد صـارت في موقع من يبني الـلاواقعي أوالخيالي على أرضيته هـو نفسه، ومن انقاضـه هو نفسه، لا في مـوقع من يبنـي اللاواقعـي أو الخيالي على أرضيـة الواقعـي ومن أنقاض الواقعي نفسـه.

وتخلي الـذات المنسحبـة في هـذه التجربـة عـن مـوقـع المواجهـة مع الـواقـع على هذا النحـو، إنما يعنـي بالأسـاس تخليها عن إمكـانية الضرورة ، بوصفها شرط الحريـة، ومن ثـم، عن إمكـانية «الهم الحقيقـي»؛ هم الـوجود أو التجـاوز الحقيقي ، أي النابع من معاناة الـواقع في حضوره ـ بوصفه شرط التحقـق الحقيقي، أو التجـاوز الحقيقـي في التجربـة ـ الرؤيـا ، أي بوصفه الشرط الضروري لانفتاح الكينـونة ، أو لتماهي الكائن الرائي بعالم رؤياه ، وتحول كينونته ، من ثم، في سيـاق تحول عـالم رؤيـاه، لـذلـك أفضـى تخلي الـذات المنسحبة في هذه التجربة عن هذه الامكانية الى تخليها من ثم:

* عـن إمكانيـة الانفتـاح على موقـف الآخـر من العـالم لتمثله، ووقوعهـا بدلا عن ذلك، ضحية الانغـلاق على موقف الآخر من العالم لمحاكاته ، فهذه الذات ـ كما لاحظنا ما عادت في موقف مـن يستدعي إمكانـات الوجود الفردي عنـد الآخر (بما في ذلك نظام الوجود الفردي نفسـه) الى التجربة ليواجه بها أو ليفكك مـن خلالها وضـع كينـونته المفتوح على الـواقع ونقيضـه . مـن ينفتح على إمكـانـات الفـردانية مـن فضـاء الانفتاح على وضـع كينونته المفتوح، مـن يرى تلك الامكانات (أو يتماهى بها) ضمـن ما يرى ليتجـاوز من خـلالها وضـع كينونته في كليـة ما يرى بل صـارت في موقف من يستـدعي إمكـانات الـوجود الفـردي عند الاخـرّ ، ليفردن بها، أو مـن خلالها ذاته الفردية ، من ينفتح على تلك الامكانات من فضاء الانغلاق على إمكـانات ذاته الفرديـة ، من يرى إمكانـات ذاته الفردية منعكسـة في مرآة تلك الامكانات.وهـذا يعني أن هذه الذات قـد غدت ــ خلافا للـذات الشاعـرة الأولى ـ في مـوقف التماثـل أو التطـابـق مـع إمكانـات الآخـر (مبـدع الموقـف الفرداني) في المواجهة ، لا في موقف الاختلاف أو التناقض مع إمكانات ذلك الآخر في المواجهة ، في موقف من يتطابق وضعه مع وضـع الآخر، وإمكـاناتـه في المواجهة مـع إمكانـات ذلك الآخـر، لا في موقـف من يختلـف وضعه عـن وضـع الآخـر، لتختلف إمكاناته من ثم عن إمكانات الآخر، ومن ثم في موقف من يغترب في مـوقف الآخر ليحاكيـه، لا في موقف مـن ينفتح على موقف الآخـر ليتمثله. الأمر الذي جعلنا ننظـر الى موقف الذات في سياق المحاكاة على أنه:

* موقف غير مسوغ من العالم لأن الذات لا تستجيب خلاله للواقع الاجتماعـي أو التاريخي، بل لما فوق الـواقع ، أو للـواقـع الاجتماعـي أو التاريخي ، ولكـن كما يعـانيـه الآخر(مبدع الموقـف المحاكى) لا كما نعانيه نحـن الذين نتلقى خطاب الذات هذا.
* وموقف سلبي من العالم، لأن الذات تعمد فيه الى المواجهة بالفرار ، لا بالفعل وبـالتخطي أو القفز، لا بالاختراق أو الهدم.
* وموقف غير متوازن ، لأنه ينهض على التبعية للآخر، لا على الحوار معه، وعلى الذوبان فيه، لا على التفاعل معه.
* وموقف غير مألوف أو مفهوم من لدن المتلقي أو المشاهد، لأنه في النهـاية، موقف غير مـوقفه، وفي مواجهـة وضـع هو غير وضعه.
* في حين يمكن وصف موقف الذات الشاعرة في سياق التمثل بأنه:
* موقف مسوغ ومشروع من العالم ، لأن الذات ظلت فيه للواقع ، لا لما فوق الواقع، والـواقع التاريخي كما تعانيه الذات، أو كما نعانيه نحن الـذين نتلقى خطاب الذات، لا

كما يعانيه الآخر، مبدع الموقف المتمثل بالفتح.

* وموقف إيجابي من العالم ، لأن الذات تهدف من ورائه الى المواجهة بالفعل ، لا بالفرار، وبالاختراق أو الهدم، لا بالتخطي أو القفز.
* وموقف متوازن ، لأنه ينهض على الحوار مع الآخر ، لا على التبعية للآخر، وعلى التفاعل معه، لا على الاندغام فيه.
* وموقف مألوف لدى المتلقي أو المشاهد، لأنه في النهاية موقف المتلقي أو المشاهد نفسه من العالم الذي هو في الوقت نفسه عالمه المشترك مع الفنان فهو موقفه من ذلك العالم ولكن كما يجسده طموح الفنان الخلاق.

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانية الانفتاح على موقف الآخر من العالم ووقوعها في أسر الانغلاق على موقف الآخر من العالم فقد أفضى بالضرورة الى تخلي هذه الذات المنغلقة من ثم:

* عن إمكانية التجربة الرؤيا ، بوصفها كما لاحظنا في تجربة الذات الأولى ـــ انفتاحا كليا (دافعة الهم) على العالم في كليته وانفتاحه، وجدلا كليا (محققة الهم) مع العالم في كليته وانفتاحه أي مع الداخل والخارج في انفتاحهما وجدلهما، أو في تحولهما وصيرورتهما. ووقوعها، بدلا عن ذلك، في وهم التجربة الرؤيا، أو في أسر التجربة الرؤية المغلقة، بوصفها انغلاقا على الجزئي المنغلق وجدلا غير جدلي مع الجزئي المنغلق في انغلاقه ، أي مع إمكانات الكينونة الفردية المفردنة ولا شيء غير ذلك. وهذا يعني أن هذه الذات الرؤيوية قد تخلت فضلا عن ذلك:

* عن إمكانية الكشف عن المجهول بوصفه ـ كما كشفت عنه تجربة الذات الأولى ـ هذا الوجود الجدلي لذلك الموجود الجدلي، في سياق الجدل. أو بوصفه بعبارة أخرى، هذا الوجود الكلي المفتوح لذلك العالم الكلي المفتوح في سياق التجربة ـــ الانفتاح . لتكشف ، بدلا عن ذلك ، عن المعلوم بوصفه هذا الوجود المتعالي على الواقع لذلك الموجود المتعالي على الواقع . في سياق تعاليه على الواقع أو بوصفه بعبارة أخرى هذا الوجود الفردي المفردن لذلك الموجود الفرد.

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانية التجربة الرؤيا ـ الكشف عن المجهول ، ووقوعها في أسر التجربة الرؤية الكشف عن المعلوم قد أفضى بالأساس الى تخلي هذه الذات:

* عن إمكانية التجربة الدرامية، ووقوعها في وهم الدرامية، أو في أسر التجربة الغنائية. ويرجع هذا الى أن الدرامية ، خروج من الذات، وحوار مع الآخر. وهذه الذات ـ خلافا للذات الأولى ـ ما عادت في موقع من يخرج من ذاته ليحاور الآخر، أو في موقع من ينفتح عن ذاته على الآخر ، بل في موقع من ينكفيء على ذاته ليقمع الآخر، أو ليلغي بوجوده الجاهز والمصنم وجود الآخر، من يرى ذاته الجاهزة في مرآة الآخر. ولذلك فهذه الذات ما عادت في موقع من يتعاطى الكلام مع الآخر ، بل في موقع من يفرض الكلام على الآخر ، أو في موقع من يسرد الكلام نيابة عن الآخر.

وهذا يعني أن الدرامية مواجهة وصراع مع عالم القول عبر إمكانات القول، وهذه الذات ما عادت ـ خلافا للذات الأولى ـ في موقع من يواجه امكانات القول وضع كينونته في سياق القول، من يستدعي إمكانات القول ـ الرؤيا (إمكانات القناع، الرمز ، اللغة) ليفكك بها أو من خلالها وضع كينونته في عالم القول، بل في موقع من يفرض بإمكانات القول ـ الرؤيا ، سلطته على عالم القول . من يستدعي إمكانات الرؤيا ليرى في مرآتها، أو من خلالها ذاته الجاهزة. وأن الدرامية ، تصدع وتشظي وهذه الذات ما عادت في موقف من تتصدع كينونته وتتشظى تشظيا يفضي الى خفوت صوته، بل بالأحرى الى اتساع صوته في التجربة اتساعا كبيرا يغدو معه صوت الرؤيا، أو صوت الرائي الذي يتوحد بعالم رؤياه، بل في موقع من تتوحد كينونته وتتماسك تماسكا يفضي الى هيمنة صوته في التجربة على كل صوت لسواه وعلى نحو يغدو معه صوت الرؤية المحددة الجاهزة المحيل على عالم الوجود المحدد الجاهز.

على أن الدرامية قبل هذا وذاك وعي مزدوج بعالم مزدوج وبناء مزدوج لعالم مزدوج. لذلك أفضى تخلي الذات المنسحبة عن امكانيتها الدرامية الى تخليها ، من ثم:

* عن إمكانية الايحاء بالوضع المفتوح، لتقع في أسر «الترميز» للوضع المغلق، أو في أسر التعبير المباشر عن الوضع المغلق. والفرق بين الايحاء بالوضع والترميز للوضع ـــ من منظورنا على الأقل ـ أن الترميز قول الشيء الآخر وحده. أما الايحاء فقول الشيء وغيره أو قول الشيء في سياق قول غيره، ومن هنا فالترميز إحالة على المؤتلف في ائتلافه، أي على المتعالي في انسجام وضعه. والايحاء إحالة على المختلف في اختلافه أي على الواقعي وما يعلى عليه في انفتاحهما وجدلهما . ولذلك فحركة الذات في سياق الترميز للوضع، تعد حركة جزئية مغلقة على المتعالي فقط وفي إطاره ، أي في إطار الداخل فقط، أو في عالم الامكان وحده، يعني أنها حركة متعالية (ذهنية خالصة) غير مشخصة في إطار عالم واحد موحد، هو عالم الإمكان الفكري أو الأيديولوجي ، وعبر نظام ترميزي صارم يحكم حركة الذات ، ويمنعها من التجاوز أو الخروج. في حين

حركة الذات في سياق الايحاء بالوضع، حركة كلية مفتوحة على كلية الوضع في كلية العالم، يعني أنها حركة مزدوجة متعرجة أو متكسرة أو مكوكية (جدلية مشخصة) بين الداخل والخارج أي في إطار عالمين متناقضين، أو أكثر، وعبر نظام للايحاء يمكن وصفه بأنه يفتح الحركة ويحقق التجاوز والصيرورة ومن هنا رأينا الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة تستدعي دلائلها الرمزية بوصفها عناصر حية وقادرة على التفاعل الجدلي مع وضعها من جهة، ومع تحولات وضعها من جهة ثانية، الأمر الذي أبقى تلك الدلائل الرمزية في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات الجدل مع وضع هذه الذات المفتوح على سياق التحولات التاريخية والانطولوجية الدائمة والمستمرة، أي في حال انفتاح دلالي دائم ومستمر على تحولات وضع الشاعر، أو على الجديد أو المختلف في وضع الشاعر المفضي، هو كذلك، الى الجديد أو المختلف في دلالتها الرمزية على وضع الشاعر، وهو انفتاح دلالي جسده توتر العلاقة بين الثابت والمتغير في دلالة الدلائل الرمزية. بين ما هو أصل أو مشترك في دلالتها الرمزية وما هو خاص أو متحول عن ذلك الأصل في تلك الدلالة، أي بين دلالة الرمز الوضعية أو التواضعية ودلالة الرمز الايحائية أو السياقية، الأمر الذي أفضى الى انفتاح الرمز بما هو دال على ثلاثة مستويات دلالية: مستوى الرمز الوضعية أو المرجعية التي يتحول عنها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز التواضعية أو الامكانية التي ظل يتحول إليها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز الايحائية أو السياقية التي ظل يكتشفها الشاعر.

أما الذات الشاعرة في سياق التجربة الترميزية الثانية فقد ظلت تستدعي الدلائل الرمزية بوصفها عناصر قادرة على استيعاب وضعها الجاهز لتمثيله، أو للكشف عن ملامح هويته، الأمر الذي أبقى تلك الدلائل الرمزية في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات التمثيل الجاهز، أو التمرئي الآلي كشفا عن هويتها الجاهزة، بمعنى أنها ظلت في حال انغلاق دلالي ما يفرضه وعي الذات بإمكانية وضعها، دون ما يفرضه وضع الذات نفسه في سياق معاناتها وضع كينونتها ذاته، ومن ثم على ما يمليه منطق الرؤية الجاهزة لإمكانية الوضع لا على ما يمليه منطق الرؤيا المفتوحة للوضع، وهو انغلاق دلالي جسده ائتلاف العلاقة بينما استدعيت لأجله تلك الدلائل الرمزية وما عبرت عنه، بينما وضعت له أصلا وما دلت عليه فعلا، أي بين دلالة الرمز المباشرة، ودلالته الايحائية الرمزية بين الدلالة الوضعية أو المرجعية للرمز ودلالة الرمز الايحائية أو السياقية. الأمر الذي أغلق الرمز بما هو دال على مستويين دلاليين فقط:

مستوى الدلالة الوضعية أو المرجعية التي يتحول عنها الشاعر ومستوى الدلالة الرمزية أو الايحائية التي يتحول إليها الشاعر. وهذا يعني أن الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة، قد صارت - خلافا للذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى - تتعالى على المدلول الأول (المعنى) المباشر أو المطابق لمرجعه في الواقع، ولكن لتقول المدلول الثاني (معنى المعنى) اللامباشر (المرموز له) والمطابق لمرجعه في الفكر، وعلى نحو يؤكد أن هذه الذات قد صارت في موقع من يصادر الموجود لصالح الوجود، والدال لحساب المدلول، من يغلق الدال المحدد على المدلول المحدد من يستهلك بالمدلول المحدد أو بالمفهوم المحدد كل طاقة الدال، ليحيل الدال، في الأخير الى جثة هامدة، أو الى إمكانية مستهلكة وأن هذه الذات، قد غدت، من ثم خلافا للذات الأولى - في موقع من ينتج المؤتلف، لا في موقع من ينتج المختلف، من ينتج الواحد، لا المتعدد، المعلوم الذي نراه في كل مرة أو المجهول الذي نكتشفه في كل مرة لا المجهول الذي يتكشف أو يتكثف أو يفرض نفسه علينا في كل مرة وهو أمر شأنه أن يؤكد انطلاقا من ذلك، أن هذه الذات قد تخلت.

* عن إمكانية التنوع والحركة وسقوطها لتسقط في التماثل وغياب الحركة، أو في الجمود والتكرار.
* وعن إمكانية الانبثاق والتلقائية ووقوعها ضحية التكلف والصنعة.
* وعن إمكانية الارجاع الدلالي غير المستنفذ، ووقوعها ضحية الارجاع الدلالي المستنفذ.
* ومن ثم، عن إمكانية «الدينامية» و «حيوية الصورة» لتسقط، بدلا عن ذلك ضحية الجمود واستهلاك الصورة.
* وعن إمكانية «التحفيز الجمالي» الإدهاش، أو «الطرافة» وسقوطها في وهم «التحفيز» أو «الطرافة» أو «الادهاش».
* وعن إمكانية الانزياح الشعري، أو الإبداعي لتقع ضحية الانزياح المنطقي، أو اللاشعري الذي مصدره المحمول وليس الحامل، المدلول، وليس الدال، أو الفكر وليس اللغة، لتتخلى، من ثم:
* عن إمكانية «التخيل» أو «التخييل» وسقوطها ضحية «التهويل» ويبدو هذا فيما تصفه الذات (لاسيما أدونيس وحداد) من عالم عجيب، لا فيما تعبر عنه بطريقة عجيبة وغير عادية.
* وعن إمكانية «تفجير اللغة» أخيرا لتقع في وهم «تفجير اللغة» لا أكثر.

* * *



شيزوفرينيا الذات

في فلسفة سورن كيركفارد

فاضل سوداني *

إن الفيلسوف الدانماركي سورن كيركفارد الذي عاش حياة قصيرة (١٨١٣ - ١٨٥٥)، استطاع أن يقلب الكثير من المفاهيم الفلسفية من خلال استثماره لموضوعات ومقولات الحياة اليومية المشبعة بالعبث واللامعقول والعاطفة والقلق اليومي وتعابير الرغبة الاروتيكية، وهو بهذا جعل من الحياة اليومية مدخلا الى فلسفته التي تبتعد عن المفاهيم الميتافيزيقية، والتجريدات التي استندت الى عقائدية وجاهزية التفكير النظري المجرد، وجعل اشكالية الوجود باعتبارها اشكالية الكائن ضمن الموقف.

إن فلسفته كانت مونولوجا داخليا متوترا ، وكان يريدها «أن تكون تعبيرا عن وجوده الخاص الذي هو نسيج من المتناقضات، وان يستخرج من اعماقه ما يشعر به من ألم وعذاب ومعاناة ليكون نظرية عن الانسان بصفة عامة، فما يعانيه من قلق ويأس وشعور بالخطيئة ومرض نفسي... الخ ليس حالة خاصة به وحده ، لكنها تمثل عوامل تتألف منها الذات البشرية»* لقد كان كيركفارد يعتبر مؤسسا حقيقيا لفلسفة الذات باعتبارها مركز الوجود، انه الاب الروحي للفلسفة الوجودية المؤمنة في القرن التاسع عشر، وهو بهذا فتح المجال امام المفاهيم الوجودية في القرن العشرين.

★ مسرحي وأستاذ جامعي عراقي يقيم في الدانمارك

لقد اقلق كيركفارد معاصريه ومازال يقلقنا حتى الآن لانه عالج مقولات فلسفية وجودية تخص جوهر وجود الانسان وذلك من خلال علاقتها بحياة الفرد واختياراته الواعية والتي مازالت تمتلك حيويتها.

ولا يمكن فهم فلسفة كيركفارد الا بوضعها ضمن مفاهيم عصرها بسبب التغيرات التي طرأت على الكثير من مجالات الفلسفة وموضوعاتها في الوقت الحاضر، حيث يفصلنا عنه اكثر من قرن ونصف القرن.

إن سورن كيركفارد عاش حياة معلقة على وتر فوق هاوية الوجود الهامشي، وقد كان يعي العمق السحيق لهذه الهاوية ، لذلك فقد كانت مهمته تكثيف شعور الانسان من خلال القلق والرعب تحذيرا من السقوط في الهاوية . وبما أنه حاول دائما العمل على تحويل الفكر الى ممارسة عملية مرتبطة بالحياة فان معاركه الفكرية كانت دليلا على امتزاج الفكر بالحياة، سواء كانت هذه الصراعات في المجالين الفكري او الديني وخاصة معاركه مع الكنيسة الرسمية آنذاك ، بحيث منحت الفكر العملي امتياز التفرد في الحياة والابتعاد عن الفكر الغيبي. لذلك فان الكنيسة شنت هجومها العنيف ضد افكاره اللاهوتية المصيرية الصائبة ولم يكن لديها سلاح فعال سوى محاولة غير مجدية في تحويل افكاره الى ثرثرة في الشارع الغوغائي.

إن معاركه كانت متمركزة حول كيفية البحث عن خلاص الذات البشرية من خلال ايمانها وعلاقتها المطلقة بالله المطلق بدون اي وسيط آخر كالكنيسة او الرهبان الذين كان يعتبرهم موظفين لدى الدولة. لكن الكثير من رجال اللاهوت والكنيسة درسوا فلسفة كيركغارد بروح غير متحيزة بعد ذلك، فاكتشفوا اهمية فلسفته وامكانية عقله الفلسفي التركيبي والتحليلي، وذلك فقط عندما انتشرت فلسفته خارج وطنه «الدانمارك. وهذا قدر المفكر المتفرد الذي يرى المستقبل بشكل واع».

إن الفلسفة الوجودية تعرضت للكثير من المغالطات والادراكات الهامشية لذلك تحتم الضرورة على دراستها بشكل اكاديمي ونقد واع. وقد قام بهذه المهمة الدكتور عبدالرحمن بدوي. اما الدكتور امام عبدالفتاح امام فقد درس فلسفة كيركغارد بكتابين مهمين[1] حيث حلل في كتابه الاول فلسفة كيركغارد باعتبارها فلسفة للذات البشرية المتفردة من خلال مناقشته للكثير من الفلاسفة والباحثين اضافة الى تحليل الملامح الشخصية للفيلسوف الدانماركي باعتباره «ذلك الفرد» والعوامل المؤثرة في بناء شخصيته. وقد اسهب الدكتور امام في دراسة حياة كيركغارد بشكل كبير، ويعتبر هذا مدخلا مهما للوصول الى العوامل الاساسية في تكوين عقله الفلسفي، والمتناقضات التي عاشها في حياته الخاصة. وقد استعرض أيضا قضية اساسية هي المعارك الفكرية التي خاضها الفيلسوف وخاصة معركته الشهيرة مع صحيفة «القرصان» وصراعه مع الكنيسة الرسمية التي اتهمها بالتزوير والتزييف لمهمتها الدينية، حيث اخذت على عاتقها آنذاك مهمة مشابهة لمهمة ارسال الناس الى الجنة مقابل خمسة دولارات كما يسخر كيركغارد ذاته من وظيفة الكنيسة الدينية.

أما الكتاب الثاني والذي نحن بصدد قراءته تفصيليا فان د. إمام استعرض فيه بشكل دقيق مكونات فلسفة كيركغارد وتأثرها بالفكر الهيجلي في بداية حياته ثم اعتماد مبدأ الشك والرفض لكل فلسفة اخرى (ما عدا التهكم السقراطي) من اجل تكوين فلسفته الوجودية المتفردة، التي يحاول من خلالها طرح منهج او فكر فلسفي يناقش فيه امكانية خلاص الانسان، حيث اعتبر نفسه كالشوكة التي تغزنا وترعبنا دائما (لان الفلاسفة عندما يأتون، يرعبون الناس، لكنهم يطهرون الجو).

إن حديثنا سيتمركز على الخلل الذي يصيب الذات والذي يشكل شيزوفرينيا الذات في فلسفة سورن كيركغارد، وذلك من خلال كتاب الدكتور امام عبدالفتاح امام الاكثر اهمية - كيركجور - رائد الوجودية - فلسفته - الجزء الثاني.

إن فلسفة سورن كيركغارد تحدثنا عن الفرد كمركز للوجود وكمنهج حياة الذات باتجاهها نحو المطلق، نحو الله، ولا يتم هذا الا عندما يمتلك الفرد «الوعي الذاتي»، وهذا يعني امتلاك الوجود الذاتي، لان الوجود هو الوعي والاختيار الحر.

بدون هذا فان الذات البشرية ستعيش في حالة من الاضطراب وعدم التوازن، وتصاب بامراض روحية مختلفة.

ان تشخيص امراض الذات اي الشيزوفرينيا الروحية يفترض وعي الانسان بذاته اولا. بدون هذا الوعي فان الذات ستعيش بشكل هامشي ولا معقول وعبثي في الوجود، وحتى تكون لحياة الذات معنى، لابد ان تواجه مشكلاتها - امراضها - بكل قلق وتوتر وجدية.

فمهمة الفلسفة الوجودية هي التأكيد على ان الانسان لا يولد انسانا وانما يصير كذلك من خلال وعيه، وتحقيق مشروعه الحياتي، بمعنى ان يكون انسانا، اي ان يكوّن ذاته من جديد. وقد يفشل في تحقيق هذه الذات - هذا المشروع. لقد اخذ كيركغارد على عاتقه مهمة تعقيد مشكلات وظاهرات الوجود امام الانسان، وهو على حق، لان تعقيد المشكلة فلسفيا يعني وضعها امام المجهر لرصدها ومن ثم حلها، لكن التعقيد متأت نتيجة لتعقيد الحياة ذاتها.

من هنا تأتي أهمية دراسة فلسفة كيركغارد باعتبارها فلسفة مهمتها إعادة وعي الذات بنفسها من جديد. لانه من السهولة ان يفقد الانسان ذاته، فهذا لا يثير ضجة كبيرة (كما هي الحال عندما يفقد الانسان ساقه او ثروته او زوجته) لكن من الصعوبة ان يقوم الانسان باسترداد ذاته من قلب المسببات التي تحاول تهميش حياة الفرد، بمعنى ان يختار الانسان ان يكون انسانا من جديد. وهذا يتطلب وعيا وجهدا كبيرين، لأن الذات الواعية هي الذات التي تقوم بنضال شاق لمعرفة نفسها، بعكس الذات غير الواعية، فانها تبذل جهدا متعمدا لنسيان نفسها وسط ضجيج العالم. ان هذا الوعي يعني النظر من خلال الذات الى العالم .. الى الخارج.

لذلك فان كيركغارد عدل من مبدأ سقراط الشهير (أيها الانسان اعرف نفسك) الى (ايها الانسان اختر ذاتك) وهذا يعني ان اختار ذاتي بوعي وهي في شرعيتها الازلية من اجل ان تصل الى خلاصها وسعادتها الابدية عند اعتمادها الكلي على المطلق. وهذا هو الاختيار الايجابي في حياة الذات.

لقد بذل كيركغارد جهدا شاقا في دراسة العوامل الانطلوجية[2] التي تكون الذات البشرية، حتى يتوصل الى الاجابة على السؤال الذي طرحه على نفسه وهو: كيف يمكن للانسان ان يكون انسانا؟ اي كيف يمكن للانسان ان يختار ذاته؟

وبكل وضوح يجيب، ان على الانسان ان يكون مؤمنا وان يعتمد اعتمادا كليا على الله، بهذا فقط تكون له القدرة على امتلاك ذاته واستردادها من جديد. لكن كيف تمتلك الذات وعيها؟ وهل لها القدرة على حرية الاختيار؟ ان هذا السؤال الذي يورده د. امام اعتمادا على كيركغارد يفترض الاشارة الى مراحل تطور

الذات البشرية، حيث يؤكد بان هنالك ثلاث مراحل لتطور الذات الفردية في علاقتها بنفسها وبالعالم ويسميها كيركغارد (مراحل الوجود الثلاث الكبرى).

١ ـ المرحلة الحسية الجمالية المباشرة ـ والحسية التأملية.
٢ ـ المرحلة الاخلاقية.
٣ ـ المرحلة الدينية.

ان كيركغارد يضعنا دائما امام خيار واحد، إما ان تختار ذاتك بوعي او ان تضيع.

وهذا يعني عليك أن تختار بين ان تعيش في المرحلة الحسية الجمالية والتي يعتبرها مرحلة دنيا من الحياة ينغمس فيها الانسان بالحياة الحسية او ان يرتقي الى مرحلة اعلى هي المرحلة الاخلاقية، اي ان يلتزم فيها الانسان بالقانون الاخلاقي، او ان يعيش في المرحلة الدينية التي يصبح فيها الانسان واعيا في اختياراته، لانه يعي ذاته ويعرف خلاصه.

في المرحلة الحسية الجمالية المباشرة: يعيش الانسان في اللحظة الراهنة من اجل اللذة الحسية وحدها ولهذا فانه يضيع في بيئته الطبيعية او الاجتماعية بدون ان يمتلك الوعي الذاتي، اي لا يكون «روحا واعية» ولا يمتلك ارادة اتخاذ القرار، وهو بهذا لا يعي ولا يعطي اهمية لالتزاماته الاخلاقية والدينية. والانسان في هذه المرحلة اما ان يكون طفلا أو شابا، بمعنى انه لا يمتلك ذاتا واعية أو حرية اتخاذ القرار وينساق الى امكانياته الطبيعية المحدودة وغير الواعية.

وقد يكون الانسان كبيرا في السن لكنه يبقى في المرحلة الحسية المباشرة عندما لا يعمل على استرداد ذاته من جديد.

ان ضياع الذات في عالم الحس فقط يجعلها تؤكد على جانب واحد من عوامل مكونات الذات الانطلوجية وهو جانب المتناهي.

واعتبر كيركغارد «دون جوان» ممثلا حقيقيا لهذه المرحلة الحسية المباشرة. ولكن الذات احيانا تمر بلحظات نضج فكري ينتقل فيها الانسان الى شطر آخر من المرحلة الحسية، اقصد الحسية التأملية أو الفكرية، وتحتاج الذات فيها الى ان تدرك نفسها على انها «روح»، اي ذات فاعلة، لكن هذه الذات تغرق في الفكر التأملي المجرد بدون ان يتحول هذا الفكر الى فعل حياتي. لان الانسان هنا يمتلك فهما شاملا وموضوعيا ومعرفة بكل الظاهرات ومشكلات العالم، لكنه لا يمتلك المعرفة والوعي بذاته نفسها، حيث ان الذات هنا تتبخر وهي تتأمل مشكلات بعيدة عن وجودها الذاتي وتهرب من اتخاذ موقف اخلاقي محدد. وقد اكد كيركغارد بان فاوست يعتبر ممثلا لهذه المرحلة التأملية الفكرية. وعندما تغرق الذات في هذا الجانب فانها ايضا تؤكد على عامل واحد هو اللامتناهي اي (الامكان ـ الخيال ـ الفكر المجرد).

وبما أن المهمة الأساسية للذات في وجودها العياني هي المحافظة على التوازن بين العوامل الانطلوجية لتكوين الذات الحقة فاننا نجد ان هذه المرحلة الحسية بشطريها هي تأكيد على عدم التوازن ويؤدي هذا الى ان تقع الذات في المرض الروحي بلاوعي. ان تحقيق الفعل الحياتي يحتاج الى قرار من قبل الذات، والذي يعبر عن فرديتها وفاعليتها في الحياة، اذن عندما تمتلك الذات القدرة على اتخاذ قرارها حينذاك تنتقل الى «المرحلة الاخلاقية».

إن هذه المرحلة لا تعني الالتزام بأخلاق وضروريات المجتمع او المجموع وانما تعني الالتزام الباطني الداخلي للذات تجاه مسؤولياتها هي.

اذن في هذه المرحلة يقوم الانسان باختيار ذاته ومن ثم امتلاك القدرة على اتخاذ القرار (اي الوعي المتعمد)، والاختيار الذاتي يفترض ان الذات موجودة أولا كذات تمتلك امكانياتها المعطاة لها من الطبيعة، لكنها غير موجودة بوصفها وعيا ذاتيا، وامتلاك هذا الوعي يؤكد ان الانسان اصبح له معرفة بذاته. لكن معرفة الانسان لذاته اولا ليست هي النهاية بل تؤدي بالنتيجة الى ظهورالذات الاخرى. واختيار الانسان لذاته يعني قبول المسؤولية تجاه الذات، ويعني ايضا الاعتراف بتجاوز الذات الموجودة اصلا الى ذات واعية، وهذا يعني أن الانسان يختار ذاته اخلاقيا.

ان السبب الاساسي في الانتقال الى المرحلة الاخلاقية هو الملل او الضجر، اي الشعوربالملل من ضياع الذات اما في الاستمتاع الحسي الخالص او في حياة التفكير التأملي الخالص فتسقط بالملل، لهذا تبدأ الذات بالتفكير في ضرورة الالتزام والخروج من هذا الملل يكون عن طريق التهكم[٣] او السخرية من هذه الحياة المملة الرتيبة الخالية من القيم والمثل العليا.

والدور الايجابي للتهكم هو ان يخلق في داخل الانسان اهتماما بوجوده الاخلاقي، فيعمد الى تحقيق التزاماته الاخلاقية ليست اللحظوية بل الابدية، فلا يعني الحب بالنسبة الى الرجل الاخلاقي هو حب النزوة كما في المرحلة الحسية، بل يصبح الحب في الزواج حبا ابديا ويتحول الى واجب اخلاقي. اذن المثالية الاخلاقية هنا تنبع من داخل الذات وحاجتها في ان تصبح ملتزمة اخلاقيا.

وبالرغم من ان الاعتراف بالله موجود لدى الرجل الاخلاقي، لكنه متحد مع «الواجب الاخلاقي». اي ان الانسان هنا لا يمتلك التمايز بين الله والنظام الأخلاقي، التمايز بين الله ككيان مستقل وبين العالم، بين الله والذات، وبمعنى آخر عدم معرفة الذات في الاعتماد الكلي على الله، وهذه نقطة ضعف اساسية في هذه المرحلة وتؤدي الى اضطراب في توازن الذات. اذن الذات تحتاج الى مرحلة جديدة تحقق فيها خلاصها ووجودها اي مرحلة الوعي الكامل بالمطلق وهي «المرحلة الدينية».

ان حقيقتي هي ان اختار ذاتي المؤمنة الواعية ، اذن خاصية الوجود هي الاختيار اي ان اختار ذاتي ولا اختار شيئا آخر. ولهذا ليس هنالك وجود حقيقي الا وجود الذات امام الله ولا يمكن للانسان ان يحقق هذا ما لم يعش في حالة قلق متواصل، لكن الايمان هو قلق وسكينة ، وليس هنالك اي اختيار بدون قلق. ان تقلق معناه ان تعود الى باطن ذاتك من اجل ان تختارها وتكون لها علاقة متكاملة بالمطلق بالله.

وعند معرفة الانسان بطبيعة العلاقة مع الله وليس مع العالم (لان العالم نسبي) يبدأ الانسان بالانشغال بسعادته الابدية او خلاصه.

ولهذا فالانسان المؤمن هو الذي يكوّن علاقة مطلقة مع الله وفي نفس الوقت يكوّن علاقة نسبية مع المخلوقات، والعالم. ومن خلال الاتجاه المطلق نحو الله المطلق ، تحاول الذات ان تمتلك وعيها وان تصبح ذاتا حقة. ولهذا فان الذات هنا تمتلك قدرة التمايز بين الواجب الاخلاقي والواجب نحو الله. فالانسان المؤمن هنا يعتقد بأن الامر الاخلاقي الحياتي لابد ان يؤجل (لان الاخلاق هي بضاعة بشرية) بسبب علاقة مطلقة او غاية مطلقة هي العلاقة بالله.

لكن المهمة الاساسية (مرة اخرى) هي ان تنزاح الاخلاق نفسها عن مركز الصدارة نهائيا لتصبح نسبية وتحل محلها غاية اعلى هي غاية مطلقة بمعنى ما يريده الله من الذات.

ويمثل هذه المهمة لدى كيركغارد ما يسميه «فارس الاستسلام» الذي يطلقه على النبي ابراهيم عندما طلب منه التضحية بابنه. ان استعداد الانسان المؤمن في ان يسمع فقط صوت الله وينفذ اوامره بدون نقاش هو اذعان كامل يعلن الانسان فيه استسلامه واعتماده الكامل على الله بحيث يتخلى نهائيا عن اشياء العالم . وهنا يعترف الانسان بانه لا يستمد وجوده من ذاته الخاصة او العالم وانما يستمده من الله.

لكن الاستسلام اللانهائي لاوامر الله هو المرحلة الاخيرة من الايمان وليس الايمان ذاته، لذلك يحتاج الانسان الى خطوة اخرى حتى يتحول (فارس الاستسلام) الى (فارس الايمان)، وهذا يقوم بالهجر الكامل للعالم والاتجاه الى الله. اي اتجاه الذات نحو خلاصها ـ بمعنى انها تتحول الى ذات لاهوتية. وهذا يعني ان الذات تتجه الى تكاملها وتفردها. ولا يتم هذا إلا في الديانة المسيحية كما يفترض كيركغارد.(٤)

إن العوامل الانطلوجية لتكوين الذات ترتبط ارتباطا جدليا فيما بينها ، فاذا حدث اي اضطراب في هذه العلاقة ، او اذا رفضت الذات علاقتها بالمطلق وعدم قدرتها على وعي هذه العلاقة فانها ستعيش حالة من الشيزوفرينيا وتقع في امراض روحية مثل اليأس والقلق. اذن ما هو مفهوم كيركغارد لهذين المرضين حسب ما ورد في كتاب د. امام عبدالفتاح امام.

ان اليأس مرض روحي شامل ، اي انه يصيب البشر جميعا، وهو «اعدل قسمة بين الناس». وبالرغم من ان اليأس يميز الانسان عن الحيوان، الا انه هلاك ابدي، انه موت في الحياة.

واليأس هنا لا يأتي من مصدر خارجي كما هو مفهوم عادة. وانما يعني ان الانسان يقع في اليأس لانه ييأس من اصلاح ذاته، بإنقاذها من تلوثها الواقعي والارتقاء بها الى السمو.. الى الغاية المطلقة. انه ييأس من هذه الذات التي تصبح عبئا عليه ، يود القضاء عليها لانها ليست الذات الواعية بعلاقتها بالمطلق.

واليأس ظاهرة موجودة لدى البشر سواء كان الانسان على وعي به أم لا . لان الانسان في حالة اللاوعي باليأس لا يستطيع ان يشعر بنفسه (كروح) اي ذات واعية. وان الذي ينقذنا من اليأس هو اليأس ذاته الذي يكون انكارا مطلقا للذات المتناهية. واننا لكي نختار الابدي لابد ان نيأس من ذواتنا غير الواعية.

وقد ينغلق الانسان على ذاته كما هي (اي الذات المتناهية) وبهذا فإنه يختار ان يكون يائسا كليا وهنا يصبح اليأس ضد الله.

والامر الحاسم في علاج اليأس هو الايمان ، اي بمقدار ما يكون الانسان غير واع بالله فانه لا يعي ذاته الفعلية.

ان اليأس بمعناه الدفين هو رفض الانسان ان يكون ذاتا أصيلة، اي انه يرفض القيام بمحاولات شاقة نحو استرداد ذاته من جديد، وهذا الرفض في ألا يكون ذاتا حقة هو الخطيئة التي تخلق عدم التوازن والاضطراب، واليأس في جوهره بالضبط هو القيام بهذا الرفض، انه محاولة الانتحار الروحي ، انه الشيزوفرينيا الابدية.

اذا كان اليأس يرتبط بالفشل في قدرة الذات الحقيقية على رفضها تكوين علاقة مع المطلق ، فان القلق يسبق الخطيئة ويرتبط بالحرية.

إن القلق ينشأ نتيجة لتعرف الذات على حريتها في تحقيق قدراتها التي يمكن ان تتحقق من خلال حرية الذات وهي تتخذ القرارات. فكلما تعمق الانسان في ادراك حياته رأى وجوده وهما وآمن بان حياته بلا معنى ، ولا يمكن ان يصل الانسان الى التعمق بذاته الا من خلال القلق الذي يسبب له دوارا.

اذن القلق مرتبط بالروح التي تعني الذات او الحرية، فاذا ما قل وجود الروح قل وجود القلق . والحرية تتضمن في الكثير من الاحيان حالة من التمرد، لان الحرية هي القدرة على الاختيار، فاذا كنت حرا في الاختيار ، فهذا يعني ان في قدرتي اختيار الشر ايضا. اذن هناك ارتباط بين القلق والحرية او بين القلق والاختيار.

ان القلق كالدوار لان القلق هو حرية يكتشف فيها الانسان عمق الهوة الشاسعة امامه فيعتريه شيء من الدوار، تماما كما يصاب الانسان بالاغماء اذا نظر الى هوة سحيقة فيسقط فيها بعد ان يفقد توازنه كذلك يقع الانسان بالخطيئة بسبب دوار الحرية. لكن الانسان عندما يأثم لا يتخلص من القلق بل يتضاعف لان الخطيئة لا تتوقف بل تتكرر باستمرار ويزداد القلق مع تكرارها.

إن علاج القلق هو القلق ذاته، كما ان اليأس هو علاج اليأس، ان القلق في الذات يولد ذلك الشعور الجديد، اي ذلك القلق الجديد، قلق يطهر الجو، ولن نستطيع ان نتخلص من القلق اللامتناهي الا بإيمان لا متناه. واذا كان القلق هو الذي قادنا للخطيئة وجعلنا مذنبين فهو نفسه الذي سيقودنا الى الايمان ويعيد الينا البراءة، ولهذا فان كيركغارد يفترض ان المقابل للخطيئة ليس هو الفضيلة وانما هو الايمان.

وهذا معناه ايمان الانسان بالتجسيد Incarnation اي بالمسيح، اذن الايمان المسيحي هو الغاية من الوجود كما يفترض كيركغارد.

ان الذات امتلكت القدرة على ان تحقق وجودها من خلال حرية اتخاذ القرار، لكن هذه الحرية قد ضاعت من خلال ضياع الذات بوقوعها في الخطيئة (سواء كانت الخطيئة الابدية، الموروثة - خطيئة سيدنا آدم.. او خطيئة الذات في الابتعاد اراديا وبشكل واع عن الله) وضاع معها امكانية خلاصها. وعندما يتاح هذا الخلاص من جديد، فإن الذات تعود اليها حريتها مرة اخرى وتستطيع ان تختار خلاصها. اذن هنالك فرصة لغفران الخطايا والخلاص، اي هنالك فرصة ان تكون الذات ذاتا جديدة عندما تختار الله، وهذا يعني ان يصبح الانسان مؤمنا بشكل كامل اي ان يصبح ذاتا تستمد وجودها الكلي من المطلق.

ان الدكتور امام عبدالفتاح امام من خلال دراسته ومعرفته الدقيقة بفلسفة كيركغارد يورد بعض الملاحظات اهمها:

١ - ان التحقق الكامل للذات البشرية هي الهدف النهائي لفلسفة كيركغارد، لكن هذا الفرد الذي يدافع عنه لابد ان يكون معزولا من المجتمع لانه الفرد المتميز الأوحد، المستثنى، الخارق، لا الانسان العادي متوسط القدرات.

٢ - ان الهدف النهائي للتطور الجدلي للذات هو بلوغ الذات المؤمنة التي تصل الى سعادتها من خلال المسيحية، ان هذا يعني ان كيركغارد قد تحول الى واعظ ديني مسيحي وليس فيلسوفا، في حين ان مهمته كانت وضع نظرية شاملة للانسان بغض النظر عن ديانته وهذا هو الذي دفع كاوفمان أن يؤكد «اذا كان كيركغارد يصر على انه ليس فيلسوفا، فلماذا نصر نحن انه كذلك».

لقد تساءل الفيلسوف الفرنسي ريجيس جوليفيه (هل كيركغارد هو المسيحي ام ان المسيحية هي الكيركغاردية؟).

اذن ان كيركغارد يدعونا ان نعيش الحياة بتوتر وخوف مستمرين من اجل الحصول على السعادة الازلية التي تحقق الذات المتكاملة من خلال ارتباطها بالله، فالوجود معناه ان نعاني اليأس والقلق، لذا فانه يدعو الى وجودية مسيحية. لكن وكما يؤكد د. امام عبدالفتاح امام بان كيركغارد استطاع ان يخلق فلسفة وجودية جديدة فتحت الباب امام فلسفات اخرى تأثرت بها، وانه انطلق من الذات البشرية ودرس مكوناتها الانطلوجية وتطورها وامراضها الروحية بحيث تعتبر دراسة متفردة وعميقة لليأس والقلق. منحت آفاقا جديدة امام علم النفس والعلوم الاخرى.

ان الدكتور امام عبدالفتاح امام في دراسته لفلسفة كيركغارد استطاع ان يلج العالم الفكري المعقد للفيلسوف الدانماركي من خلال بصيرته الثاقبة وفهمه الشمولي لمكانة فلسفة كيركغارد ضمن تاريخ الفلسفة العام وأهميتها لعصرنا الآن، ويستطيع القارىء عند الرجوع الى هذه الدراسة القيمة ان يتمثل التحليل الفلسفي الدقيق لفكر كيركغارد، احد أهم العقول الفلسفية في تاريخ الفكر العالمي.

الهوامش

* د. امام عبدالفتاح امام - كيركجور - فلسفته ج ٢.

١ - سورن كيركجور - رائد الوجودية حياته وأعماله. الجزء الاول - دار التنوير - بيروت ١٩٨٣، اما الكتاب الثاني فقد نشر عن دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٨٦.

٢ - انطلوجيا الذات لدى كيركغارد تتكون من:
١- الذات مركب من المتناهي واللامتناهي = (العيني).
٢ - الذات مركب من النفس والجسد = (الروح).
٣ - الذات مركب من الواقع والمثال = (الوعي).
٤ - الذات مركب من الضرورة والامكان = (الحرية).
٥- الذات مركب من الزماني والازلي = (الزمانية).

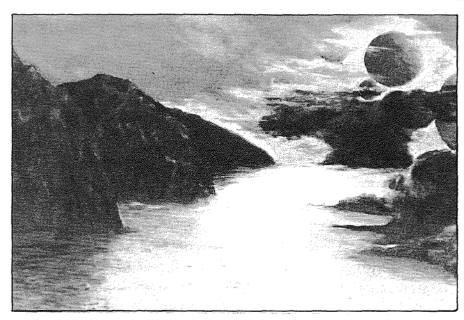
٣- يتحدث الدكتور امام في الفصل الاول من كتابه عن مفهوم التهكم عند كيركغارد باسهاب وبشكل ممتع، ويعتبره موضوعا يعرض لاول مرة في المكتبة العربية. والتهكم هو رسالة ماجستير تقدم بها كيركغارد الى جامعة كوبنهاجن تحت عنوان (مفهوم التهكم مع اشارة مستمرة الى سقراط).

٤ - يشير د. امام عبدالفتاح امام في حاشية مهمة حول العلاقة بين مراحل الوجود الثلاث لدى كيركغارد وتشابهها مع القرآن الكريم، حيث تكون الذات - او الروح - في البداية ضائعة او مغمورة داخل شهوات الحس، والروح التي تستيقظ في - عالم الاخلاق، ثم تجد نفسها في الدين ،هذه المراحل موجودة ايضا في القرآن الذي يحدثنا عن (النفس الامارة) الغارقة بالشهوات والحس ثم (النفس اللوامة) التي يستيقظ فيها الضمير وتبرز المثل العليا يأتي فيها «اللوم» على ما ترتكبه من اخطاء . واخيرا (النفس المطمئنة) التي هي اعلى الوان الذات وهي لا تكون كذلك الا من حيث وعيها وارتباطها بالله. ويؤكد د. امام بان هذا التشابه مثير ويستحق دراسة فلسفية متأنية.

انظر د. امام عبدالفتاح امام كيركجور - رائد الوجودية - الجزء الثاني - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة صفحة ٢٩٤.

***





مكبث

تأليف : وليم شيكسبير

ترجمة وتعليق : صلاح نيازي*

شخصيات المسرحية

DUNCAN, King of Scotland	دنكن، ملك اسكتلندا.
MALCOLM ⎫ his sons	مالكولم ⎫ ابنا الملك
DONALBAIN ⎭	دونالبين ⎭
MACBETSH, Thane of Glamis, later of Cawdor, later King of Scotland	مكبث، أمير غلامس، ومن ثم أمير كودر، وأخيرا ملك اسكتلندا
BANQUO	بانكو ، قائد في جيش الملك.
MACDUFF	مكدف ⎫
LENNOX	لينوكس ⎪
ROSS	روس ⎪ نبلاء اسكتلنديون
MENTETH	منتث ⎪
ANGUS	انغوس ⎭
CATHNESS	كاثنس
FLAEANCE, Banquuo's son	فلينس ، ابن بانكو.
SEYWARD, Earl of Nothumberland	سيوارد، ايرل نورثمبلند وقائد القوات الانجليزية.
YOUNG SEYWARD, his son	سيوارد ، الصبي ، ابنه.
SEYTON, Macbeth's armour - bearer	سيتون: حامل درع مكبث
SON OF MACDUFF	صبي، ابن مكدف
An English Doctor	طبيب انجليزي
A Scottish Doctor	طبيب اسكتلندي
A Porter	بواب
An Old Man	رجل مسن
Lady Macbeth	الليدي مكبث
Wife of Macduff	الليدي مكدف
Gentlewoman attendant on Lady Macbeth	وصيفة الليدي مكبث
Three other Withches	الساحرات الثلاث

لوردات، أعيان، ضباط، جنود، قتلة، مرافقون ورسل.

شبح بانكو وأرواح أخرى.

المشاهد: كلها باسكتلندا ما عدا نهاية الفصل الرابع فبانجلترا.

الفصل الأول

المشهد الأول - في العراء

رعد وبرق، تدخل الساحرات الثلاث [١]

ساحرة ١: متى نلتقي نحن الثلاث، في الرعد، أم في البرق، أم في المطر؟

ساحرة ٢: حين تضع الحرب أوزارها، حين تُربح المعركة وتُخسر،

ساحرة ٣: سيكون ذلك قبل غروب الشمس.

ساحرة ١: وفي أي مكان؟

ساحرة ٢: في المرجة.

ساحرة ٣: هناك لنلتقي بمكبث.

ساحرة ١: آتية لك، أيتها القطة الرمادية!

الثلاث معا: الضفدع ينادي: سنأتي حالا:

الصاحي غائم والغائم صاح: [٢]

هيا نحم خلال الضباب والهواء الموبوء.

المشهد الثاني - معسكر قرب فورس.

بوق ترحيبي من الداخل. يدخل الملك دنكن، ومالكولم، ودونالبين ولينوكس، مع مرافقين، يصادفون ضابطا ينزف.

دنكن: أي رجل نازف ذاك؟ يستطيع أن يخبرنا، كما يبدو في حالته السيئة، عن آخر ما يدور في المعركة.

مالكولم: هذا هو الضابط الذي كأي جندي جريء، قاوم الوقوع في الأسر. مرحبا أيها الصديق الباسل! قل للملك عما تعرفه عن المعركة، حينما تركتها.

الضابط: سجالا كانت تدور؟

مثل سباحين منهكين يشتبكان بالتحام فيخنقان فنهما في السباحة، إن مكدولاند عديم الرحمة (وحري به التمرد الذي بسببه التمت عليه حشود غفيرة من العناصر الخبيثة) [٣] جاءته نجدات المشاة الايرلنديين، ومن الاتباع في الجزر الغربية باسكتلندا، وربة الحظ وهي مبتسمة لقتاله اللعين. بدت كأنها مومس [٤] برفقة متمرد: لكن محاولاته ضعيفة جدا؟ لأن مكبث الشجاع (وهو جدير بهذه الصفة)، احتقر ربة الحظ، بسيفه المسلول الذي مازال فيه بخار الدم من فرط ما قتل، ومثل الحبيب المفضل للبسالة، شق طريقه الى أن واجه الرجل الخبيث (مكدونالد) ولم يصافحه، ولم يودعه الى أن فتقه من السرة الى الذقن، وعلق رأسه على حائط القلعة.

دنكن: يا لابن عمي الشجاع! يا رجلا معتبرا!

الضابط: من حيث عادت الشمس الى اعتدالها الربيعي، [٥] ثارت العواصف المحطمة للسفن، والرعود الفظيعة هكذا من ذلك الموقع الذي يبدو أن النجدة قادمة منه، تعاظم الخطر، انظر يا ملك اسكتلندا، انظر: ما إن أجبرت القوات الاسكتلندية المسلحة بالبسالة المشاة الايرلنديين على الاعتماد على سيقانهم هربا حتى شرع الملك النرويجي، بعد أن شعر بوجود فرصة، مع أسلحة مصقولة وتعزيزات جديدة من المقاتلين بهجوم جديد.

دنكن: ألم يُفزع ضابطينا، مكبث وبانكو؟

الضابط: إي نعم؛ كما تفزع العصافير الصقور، أو يفزع الأرنب الأسد إذا قلت الحق، فعلي أن أقول إنهما كانا مثل مدفعين حشيا بمتفجرات أكثر قوة لذا فهما قد كالا الصاع صاعين للعدو هل كانا ينويان الاستحمام بدماء الأعداء الشاخبة، أم أنهما يحييان ذكرى «جلجلة» [٦] أخرى، لا أدري أكاد يغشى عليّ، جراحي تستنجدكم.

دنكن: كلماتك تليق بك تماما كجراحك في كليهما أثر للشرف. اذهبوا واطلبوا من يطببه.

[يخرج الضابط مع مداريه]

يدخل روس وأنغوس

من القادم الى هنا؟

مالكولم: السيد الأمير روس.

لينوكس: يا للجزع الذي يبدو في عينيه! كذا يجب أن يظهر من سيقول أشياء غريبة.

روس: الله ينصر الملك!

دنكن: من أين جئت أيها الأمير المحترم؟

روس: من «فايف» أيها الملك العظيم، حيث الرايات النرويجية تسخر من السماء، وتهوي فيجمد قومنا خوفا، ملك النرويج نفسه، شرع يقاتل بضراوة. بأعداد هائلة من المحاربين يسندهم، أمير كاودر، أعظم الخونة، الى أن قابله عريس ربة الحرب، متسربلا بدروع مأمونة، وهو ند له، سيف لسيف، وسلاح ثائر لسلاح ثائر مقارعا تصرفه المهين: و، في الختام آل إلينا النصر.

دنكن: يا لليمن العظيم!

روس: لذا الآن يتحرق «سوينو»، ملك النرويج لشروط السلام؛ ولم نسمح له بدفن رجاله الى أن دفع بجزيرة «سانت كولم» عشرة آلاف دولار لنا جميعا.

دنكن: لن يغش أمير كودر، بعد اليوم، أعز مصالحنا [٧]

★ كاتب وأستاذ جامعي من العراق يقيم في لندن

اللوحة للفنان علي الحراصي: سلطنة عمان.

الحميمة. – اذهب وأعلن أنه سيقتل فورا، وبلقبه السابق، خاطب مكبث.

روس: سأفعل ما يلزم.

دنكن: ما خسره أمير كودر ربحه مكبث النبيل.

[يخرج.]

المشهد الثالث. – [مرجة]

رعد. تدخل الساحرات الثلاث.

ساحرة ١ : أين كنت، يا أختاه؟

ساحرة ٢ : أقتل خنازير.

ساحرة ٣ : يا أخت، وانت؟

ساحرة ١ : زوجة بحار وفي حضنها كستناء وتمضغ، وتمضغ، وتمضغ : أعطيني قلت لها:

«اغربي عني يا ساحرة!» عاطت المرأة السمينة القذرة ذهب زوجها ربان سفينة النمر الى حلب: لكن سأبحر إليه بمنخل، وكفأرة بلا ذنب (٨)، سأقرض، وأقرض، وأقرض،

ساحرة ٢ : سأعطيك ريحا.

ساحرة ١ : أنت طيبة.

ساحرة ٣ : وأنا نفسي أعطيك أخرى.

ساحرة ١ : وأنا لدي كل الرياح الأخرى؛ وكل الموانيء التي تهب منها وكل البقاع التي تعرفها في مؤشر بوصلة الملاح، سأجعله جافا كالقش: ولن يعلق النوم بسقف جفنه، لا ليلا ولا نهارا سيعيش إنسانا لعينا. كليلا، لسبعة أسابيع مضروبة بتسع مرات تسعة، سيتقلص، ويهزل وينحل: وسفينته ولو أنها لن يفقدها، إلا أنها ستتقلب بأيدي الريح. انظر ما عندي.

ساحرة ٢ : أريني، أريني.

ساحرة ١ : عندي إبهام ملاح، تحطمت سفينته أثناء عودته.

[طبل من الداخل]

ساحرة ٣ : طبل! طبل! عاد مكبث.

جميع الساحرات : أخوات القدر، يدا بيد، جوابات البحر والبر درن هكذا، درن: ثلاث مرات لجهتك، ثلاث مرات لجهتي وثلاث مرات ثانية ليكون المجموع تسعا كفى. الرقية كملت.

يدخل ماكبث وبانكو

مكبث : لم أر يوما غائما وصاحيا كهذا اليوم.

بانكو : ما المسافة الى «فورس»؟ – ما هؤلاء ذاويات وهزيلات تماما بلباسهن لا يشبهن سكان الأرض. ومع ذلك فهن عليها؟ أأنتن بشر؟ أم أنكن أي شيء، يمكن للانسان أن يسأله؟ يظهر أنكن تفهمنني أصابعكن الخشنة المشققة على شفاهكن المهزولة : فلابد أنكن نساء لكن تمنعني لحاكن من أن أستنتج أنكن كذلك.

مكبث : تكلمن، إن قدرتن: ما أنتن؟

ساحرة ١ : سلاما مكبث! هنيئا لك، يا أمير «غلامس»!

ساحرة ٢ : سلاما مكبث: هنيئا لك يا أمير «كودر»!

ساحرة ٣ : سلاما مكبث! ستكون ملكا فيما بعد.

بانكو : لماذا يا سيدي الكريم تجفل، وتبدو خائفا من أشياء مقبولة؟ باسم الحقيقة هل أنتن من دنيا الخيال، أم انتن في الحق كما تظهرن عليه؟ حبيتن زميلي الشهم بلقب يحمله الآن، وتنبأتن له بحظ رفيع مع أمل في الملوكية، يبدو أنه غارق فيما سمع. لا تكلمنني. إذا قدرتن على معرفة بذور ما تؤول إليه الأمور وأية بذرة ستنمو، وأية بذرة لا تنمو فتكلمن معي إذن، فأنا لا أتوسل ولا أخاف، معروفكن ولا كراهيتكن.

ساحرة ١ : حييت!

ساحرة ٢ : حييت!

ساحرة ٣ : حييت!

ساحرة ١ : أقل من مكبث وأعظم!

ساحرة ٢ : ليس سعيدا جدا، مع ذلك أسعد بكثير.

ساحرة ٣ : ستنجب ملوكا، ولو أنك لست منهم: لذا سلاما مكبث وبانكو!

ساحرة ١ : بانكو ومكبث سلاما!

مكبث : مكانكن، أيتها المتكلمات القاصرات أطلعنني على المزيد. فبوفاة والدي «ساينل»، أعرف أنني أمير «غلامس»؛ ولكن كيف أكون أمير «كودر»؟ وأمير «كودر» مازال حيا، رجلا متنعما؛ وأن أكون ملكا لا يقع في نطاق آمالي، أكثر من أكون أمير «كودر». أخبرنني من أين جئتن بهذه الأخبار الغريبة؟ ولماذا وقفتن في طريقنا على هذه المرجة اللعينة بترحيب تنبؤي كهذا؟ تكلمن، آمركن.

[تختفي الساحرات.]

بانكو : للتراب فقاعات، كما للماء وهن من تلك الفقاعات. – أين اختفين؟

مكبث : في الهواء؛ وما ظهر مجسدا، ذاب كنفحة في الهواء ليتهن بقين!

بانكو : هل كانت أشياء كهذه هنا، ونحن نتكلم عنها أم أننا أكلنا جذورا تسبب الجنون [٩] وتقتاد العقل أسيرا؟

مكبث : سيصبح أولادك ملوكا.

بانكو : ستصبح ملكا.

مكبث : وأمير «كودر» أيضا؛ ألم يقلن ذلك؟

بانكو : بنفس الايقاع والكلمات [١٠]. من هذان؟

يدخل روس وانغوس

روس: استقبل الملك بابتهاج أخبار نجاحك يا مكبث، وعندما فكر في مخاطرتك الشخصية في حرب المتمردين، تنافست فيه الدهشة من مآثرك والرغبة في مدحك فلا يدري أيعبر أولا عن دهشته أم عن مدحك لذا فهو صامت. وعندما أطلع على بقية أنباء اليوم نفسه وجدك في صفوف القوات النرويجية العنيدة غير خائف مما صنعت في أشكال غريبة للموت. وكالبرد المتواصل تقاطر الرسل واحدا تلو الآخر؛ وكل واحد يحمل المدائح لك لدفاعك المستميت عن مملكته، وصبها بين يديه.

أنغوس : لقد بعثنا الملك، لنقدم لك شكر سيدنا؛ ولنرافقك إليه ليس إلا، لا لنكافئك.

روس : وعربونا لتكريم أعظم أمرني أن أخاطبك بأمير «كودر» بهذا اللقب، مرحبا، أيها الأمير الأكثر جدارة فهو لك.

بانكو : ماذا! أيمكن للشيطان أن ينطق الحق؟

مكبث : مايزال أمير «كودر» حيا، لماذا تلبسونني ثيابا مستعارة؟

أنغوس : الرجل الذي كان أمير «كودر» مازال يعيش؛ إلا أن حياته محكومة بالموت وهو يستحق أن يفقدها وما هم إن هو انخرط في القوات النرويجية، أو بطن ثياب المتمرد[11] مقدما العون والفرصة مجانا، أو أنه قام بالاثنين معا لتدمير وطنه.

فإن أعمال الخيانة التي اعترف بها وثبتت عليه قد أطاحت به.

مكبث : [على حدة] أمير غلامس وأمير «كودر»:

والتكريم الأعظم آت. [الى روس وانغوس] شكرا لما تجشمتماه من متاعب. - [الى بانكو] ألا تأمل أن يكون أولادك ملوكا فعندما تنبأت أولاء لي بلقب أمير «كودر» وعدنك بشيء لا يقل عن ذلك؟

بانكو : إذا صدقتهن تماما فقد تشتعل رغبة في التاج، بالاضافة الى إمارة «كودر»، أمر عجيب: غالبا ما تستدرجنا قوى الظلام الى الأذى، بما يخبرننا من حقائق صادقة؛ تستميلنا بالتوافه الصحيحة، وتخوننا في القضايا الأخطر أهمية. [الى روس وأنغوس] أيها النبيلان كلمة معكما عن اذنكما.

مكبث :[على حدة] حقيقتان صحتا، وهما مقدمتان مواتيتان للفصل الرائع[12] من المسرحية الجليلة. أشكركما أيها السيدان. - [على حدة] هذا العرض الاستثنائي ليس شرا؛ وليس خيرا: - إن كان شرا، فلم أعطاني عربون نجاح مبتدئا بحقيقة؟ أنا أمير «كودر»: وإن كان خيرا، فلماذا أذعن للجريمة التي توقف صورتها الشنيعة شعر رأسي وتجعل قلبي الثابت يدق على أضلاعي، على غير العادة؟ ومخاوفنا الحالية أقل من مخاوفنا المتصورة المرعبة، ان فكري وما يزال القتل في متخيلا، يزلزل وجودي كله. لقد أمات التحسب قدرتي على التمثيل، فلا يوجد شيء، إلا الشيء غير الموجود.

بانكو : [الى اللوردات] انظر، كيف ذهول صاحبنا.

مكبث : [على حدة] إذا كان للقدر أن يجعلني ملكا، فقد يتوجني القدر دون سعيي.

بانكو : تغدق عليه الألقاب الجديدة مثل ثيابنا الجديدة، لا تناسب قالبها[13] إلا بفضل الاستعمال.

مكبث : [على حدة] ما سيقع سيقع، الفرصة المواتية آتية مهما كانت الأيام متعسرة.

بانكو : أيها المحترم مكبث، نحن بانتظارك.

مكبث [الى اللوردات] استميحكم عذرا: رأسي طافح[14] بأشياء نسيت. أيها الطيبون، متاعبكم قد دونتها حيث أستطيع كل يوم أن أقلب الصفحة لأقرأها. دعونا نذهب الى الملك. - [الى بانكو] فكر بما صادفناه؛ وحين يتسع لنا الوقت وقد وزناه في هذه الأثناء، سنفتح قلوبنا لبعضنا بعضا.

بانكو : بطيب خاطر.

مكبث : يكفينا هذا الآن أن نلتقي. - هيا، أيها الصحب [يخرجون]

المشهد الرابع. - [قلعة فورس. غرفة في القصر] بوق.

يدخل دنكن، مالكولم، دونالبين، لينوكس ومرافقون.

دنكن : هل نفذ إعدام أمير كودر؟ ألم يعد هؤلاء الذين أوكلت إليهم المهمة؟

مالكولم : سيدي لم يعودوا بعد، ولكني تحدثت الى شخص رآه يموت، ذاكرا أنه اعترف اعترافا صريحا بخيانته، والتمس من جلالتكم العفو، وأبدى ندامة عميقة. ما من شيء شرفه في حياته مثل مغادرته لها: لقد مات كمن استظهر دور الموت، [15] لافظا أعز ما يملك، وكأنه شيء تافه لا يستحق الاهتمام.

دنكن : لا يوجد علم لمعرفة ما يدور في العقل من الوجه: كان رجلا نبيلا بنيت عليه ثقة مطلقة - يدخل مكبث، بانكو، روس وانغوس [الى مكبث] أيا أعز ابن عم! وحتى الآن مازالت خطيئة جحودي ثقيلة الوطأة عليّ، أنت متقدم علينا بمسافة بعيدة حتى أن أسرع جناح لمجازاتك بطيء فلا يدركك: لو كنت أقل استحقاقا لتمكنت من اعطائك كل الامتنان والمكافأة الصحيحين! لم يبق لي شيء

أقوله سوى: ما تستحقه أكثر مما نستطيع أن ندفعه جميعنا.

مكبث: إن قيامي بخدمتكم والولاء لكم يسدد ما أنا مدين به لكم. دور جلالتكم أن تتقبلوا واجباتنا وواجباتنا هي أطفال وخدم لعرشكم ودولتكم نؤديها كما ينبغي لفعل أي شيء يضمن لنا حبك واكرامك.

دنكن: أهلا بك هنا: لقد شرعت بغرسك، وسأكدح لجعلك تام النمو [١٦]. - أيها النبيل بانكو لا تقل استحقاقا. ولن يكون استحقاقك أقل ذيوعا، دعني احتضنك وأضمك الى قلبي.

بانكو: إذا ما اشتد عودي، فالحصاد حصادك.

دنكن: أفراحي الغزيرة، طفحت بحيث لا يمكن احتواؤها، وتجهد أن تخفي نفسها بقطرات من الدموع. - [الى الجميع] أيها الابناء والأقرباء والنبلاء وأنتم يا أقرب الناس مني، إعلموا أننا سنورث العرش الاسكتلندي بعدنا الى ابننا الأكبر مالكولم الذي نلقبه من الآن أمير كامبرلاند. وليس هذا التكريم له وحده. فشارات النبالة ستتألق كالنجوم على مستحقيها. - [الى مكبث] لنذهب الى قلعتك بإنفرنس Inerness حتى يكون دينك علينا أكثر.

مكبث: الراحة عبء، إذا لم نقدم لك فيها خدمة سأكون أنا الرسول وأسعد زوجتي بسماع مقدمكم لذا، أستأذنكم بتضرع،

دنكن: يا أمير كودر الشهم!

مكبث: [على حدة] أمير كمبرلاند: هذه عتبة في طريقي إما أن أعثر بها فأكبو، أو أثب فوقها لأنها رابضة أمامي. أيتها النجوم احجبي أنوارك! لا تجعلي النور يرى رغباتي السود والدفينة؛ دعي العين تطرف عما تفعل اليد ليقع ما تخشاه العين ولا تراه، إلا بعد إنجاز [يخرج].

دنكن: صدقت أيها المحترم بانكو، إنه لشجاع كما قلت، لقد لقمّت بتقارير [١٧] ممتازة عنه؛ انها وليمة لي. هيا نتبعه فقد تجشم العناء للوصول قبلنا لاستقبالنا إنها لقرابة لا نظير لها. [يخرجون]

المشهد الخامس

انفرنس.. غرفة في قلعة مكبث. تدخل الليدي مكبث وهي تقرأ رسالة.

الليدي مكبث: «قابلنني في يوم النصر؛ وعلمت من أفضل المصادر، انهن يمتلكن من المعرفة أكثر مما يمتلك البشر. وحين اشتعلت رغبة في استجوابهن أكثر، جعلن أنفسهن هواء، وذبن فيه. وبينما وقفت منصعقا من عجب ما سمعت، فإذا برسل يأتون من الملك يحيونني بلقب أمير كودر؛ وهو اللقب الذي حيّته به أخوات القدر من قبل، وأشرن الى الزمن القادم فقلن: «سلاما، ستكون ملكا» تصورت أن هذه أنباء سارة أخبرك بها، يا أعز شريكة لي في العظمة، حتى لا يفوتك الفرح المناسب، لو كنت جاهلة بالعظمة الموعود بها. فكري بالأمر سرا، ووداعا.» أمير غلامس أنت وكودر؛ وستكون ما أنت موعود به. إلا أنني أخشى من جبلتك انها ممتلئة تماما بحليب الطيبة الانسانية، فلا تنتهز أقصر السبل. ولو أنك تريد أن تكون عظيما؛ وانك لا تخلو من طموح إلا أنك تخلو من الخبث اللازم له. ما تصبو إليه من مطامح لا تريده إلا باستقامة. لا تريد أن تغش في اللعب. بيد أنك تريد أن تكسب بالباطل. يا غلامس العظيم، تريد ذلك الشيء الذي يصرخ بك، «أقدم ان كنت تريده»؛ ذلك الشيء الذي تخاف أن تفعله أكثر مما ترغب في عدم فعله. أسرع اليّ، حتى أصب روحيتي في أذنك، [١٨] وأعاقب بجرأة كلماتي كل ما يعوقك عن التاج الذي يبدو أن القدر وعون التنبؤات كليهما قد توجاك به.

يدخل رسول

ما الأخبار التي جئت بها؟

الرسول: الملك يأتي الى هنا الليلة

الليدي مكبث: أنت مجنون حتى تقول ذلك. أليس سيدك مكبث معه؟ لو كان الأمر كما تقول، لأرسل لنا خبرا حتى نتهيأ.

الرسول: لا. عفوك، ما قلته صحيح: أميرنا قادم؛ أحد زملائي سبقه في الوصول، شبه ميت لانقطاع نفسه الذي لم يبق منه سوى أن يبلغ رسالته.

الليدي مكبث: ارعوه جاء بأنباء عظيمة [يخرج الرسول] الغراب [١٩] نفسه أجش ذاك ينعق بالدخول المشؤوم لدنكن تحت جدران قلعتي. تعالي أيتها الأرواح التي ترعى النوايا القاتلة، خذي نسائيتي ههنا واملئيني من الرأس الى القدم بأفظع قسوة طافحة، خثري دمي، أوقفي مجراه الى الرحمة، سدي كل مسرب يصل الى الضمير حتى لا تعرض مشاعر الرحمة خططي الوحشية للخطر، أو تقيم سلما بينهما. تعالي الى ثديي نسائيتي، واستبدلي حليبي بالمرة، انتن يا معيلات الجريمة، حيثما انتن تلازمن بأجسادكن المخفية كوارث العالم! تعال، أيها الليل البهيم، ولفع نفسك بأعتم دخان في الجحيم، حتى لا ترى سكينتي الحادة الجرح الذي تصنع أو تبرق روح خيرة من السماء من خلال حجاب الظلام لتصرخ: «قفي، قفي!».

يدخل مكبث

يا أمير غلامس العظيم! يا أمير كودر المبجل! وأعظم من كليهما، بما ستحيا به عما قريب! حملتني رسالتك الى ما بعد هذا الحاضر الساهي عن المستقبل وأشعر الآن أن

المستقبل هو في هذه اللحظة.

مكبث : يا أعز حبيبة، سيأتي دنكن الى هنا هذه الليلة.

الليدي مكبث : ومتى سيغادر؟

مكبث : غدا، كما يقترح.

الليدي مكبث : أوه! أبدا لن ترى الشمس ذلك الغد! وجهك، يا أميري، مثل كتاب، حيث قد يقرأ فيه الناس أمورا غريبة، وحتى تضلل الناس، فابد لهم كما يبدون، رحب بهم بالعين، واليد واللسان! أبد كالزهرة البريئة بيد أن الثعبان تحتها [٢٠]. فذلك الذي سيأتي يجب أن تهيأ له الطبخة [٢١] وستترك لي تدبير الفعلة العظيمة هذه الليلة، فستعطينا وحدنا، في كل ليالينا وأيامنا القادمة السلطة والسيادة.

مكبث : سنتحدث أكثر.

الليدي مكبث : تظاهر بالمرح فقط؛ إن تغير ملامح الوجه علامة الخوف دائما. واترك لي كل الأمور الباقية.

المشهد السادس . - [كالسابق . أمام القلعة]

زمّارون وحاملو مشاعل. يدخل دنكن، مالكولم، دونالبين، بانكو، لينوكس، مكدف، روس، أنغوس، ومرافقون.

دنكن : موقع هذه القلعة بهيج؛ فالهواء [٢٢] يخف بسرعته وعذوبته للترحيب بحواسنا المرهفة.

بانكو : ضيف الصيف هذا، الخطاف الملازم للمعابد يؤكد ذلك ببناء بيته هنا ونفس السماء يعط بافتنان هنا؛ ما من جزء ناتيء أو إفريز، أو دعامة أو زاوية مشرفة، إلا وبنى فيها سريره المعلق، ومهد ذريته لقد لاحظت أن الخطاطيف أينما تتناسل وتسكن فالهواء رقيق.

تدخل الليدي مكبث

دنكن : انظروا انظروا! مضيفتنا المكرمة. [الى الليدي مكبث] إن الحب الذي أبدته لنا، هو أحيانا مصدر قلقنا[٢٣] مع ذلك فاننا نشكرها عليه كحب. وبهذا أعلمك، كيف تطلبين من الله مجازاتنا على تعبك وكيف تشكريننا على ذلك التعب.

الليدي مكبث : كل خدماتنا إن قدمناها بكل تفاصيلها مرتين، ومن ثم نضاعفها ستكون جهدا ضئيلا وضعيفا مقارنة بما تحمل هذا البيت يا جلالة الملك من تلك المكرمات العميقة والواسعة، من المكرمات القديمة، والمكرمات الجديدة التي كدست فوقها، لا يمكن أن نجازيك إلا بالدعاء.

دنكن : أين أمير كودر ؟ لقد تبعناه على عقبيه، وكانت غايتنا أن نسبقه فنكون رسوله: لكنه يجيد الركوب؛ وحبه العظيم، حاد كمهمازه، ساعده في الوصول الى البيت قبلنا. أيتها المضيفة الجميلة النبيلة، نحن ضيفك هذه الليلة.

الليدي مكبث : خدمكم دائما هم وما يملكون على سبيل الأمانة، وسيكشفون حسابها متى شئتم وسيعود اليكم دائما ما يخصكم.

دنكن : أعطيني يدك؛ قوديني الى مضيفي نحن نحبه حبا جزلا وسنواصل نعمنا الملكية عليه، إذا سمحت أيتها المضيفة.

المشهد السابع . - [نفس المشهد ، غرفة في القصر] مزامير وحاملو مشاعل. يدخل رئيس النادلين وخدم من مختلف الصنوف بمواعين وصحون ويقطعون خشبة المسرح. ثم يدخل مكبث.

مكبث : [على حدة] إذا فعلت الفعلة وانتهت، فمن الأفضل إذن أن تنجز بسرعة . ليت الاغتيال يصطاد [٢٤] كل التبعات ، ويأتي نجاحي بموته [٢٥] ليت هذه الضربة تكون ما سوف يكون وخاتمة كل شيء هنا، حتى هنا في الساحل الرملي لبحر الأبدية نجازف بحكم الحياة الأخرى.- لكن في دعاوى كهذه [٢٦] يصدر علينا الحكم دائما في الحياة هنا، وفي ذلك نلقن دروس القتل، وعندما تهضم، تعود وتعذب مبتدعها: إن العدالة الحقانية اليدين تقدم لنا الكأس التي ملأناها بالسم الى شفاهنا نحن. إنه هنا في أمان مضاعف أولا، لأني قريبه وأحد رعاياه، وهما حائلان قويان ضد الفعلة، ثم إني مضيفه الذي يجب أن يحول دون أن يقتله أحد، لا أن أحمل السكين أنا نفسي . بالاضافة، فان هذا الـ «دنكن» مارس صلاحياته بتواضع وكان خاليا تماما من كل شائبة في عمله بحيث ستترافع فضائله عنه، مثل ملائكة مبوقة ضد اللعنة المريعة على قتله؛ والرحمة[٢٧] مثل طفل عار جديد تمتطي زوبعة الاحتجاج أو مثل الملك كروب [٢٨] على صهوة خيول الهواء الخفية، ستنفخ الفعلة الشنيعة في كل عين، لذا ستغرق الدموع الريح.- ما من مهماز لدي لأنخس به خاصرتي وعزيمتي سوى طموح جامح يثب أعلى مما ينبغي (فوق صهوة الجواد) فيسقط على الجانب الآخر.

تدخل الليدي مكبث

ما هذا ؟ ما الأخبار؟

الليدي مكبث : انتهى تقريبا من عشائه. لماذا غادرت الغرفة؟

مكبث : هل سأل عني؟

الليدي مكبث : ألا تعلم أنه سأل؟

مكبث : لن نستمر في تنفيذ الفعلة هذه: لقد كرمني مؤخرا ؛ ولقد اكتسبت سمعة [٢٩] نيرة من شتى الناس، يجب أن أرتديها الآن ما دامت في لمعانها الأكثر جدة لا أن أطرحها في الحال.

الليدي مكبث : هل كان الأمل مخمورا ذاك الذي اكتسبت به

مرة؟ هل رقد منذئذ وصحا الآن، مخضرا وشاحبا مما فعل بحرية؟ من الآن سأعتبر حبك كذلك . هل أنت خائف أن تكون الشخص نفسه في الفعل والشجاعة، كما أنت في الرغبة؟ هل تريد أن يكون لك ذاك الذي تعتبره تاج الحياة، وتعيش عيشة جبان بمعيارك أنت جاعلا «لا أجرؤ» تتبع «أوده»، مثل القطة المسكينة تشتهي السمكة وتخاف البلل؟[30]

مكبث : أرجوك أسكتي أجرؤ على عمل كل شيء يليق برجل، ومن يجرؤ على عمل شيء أكبر فلا وجود له.

الليدي مكبث : أي وحش اذن جعلك تخبرني عن خطتك هذه ؟ حين كنت قادرا على تنفيذها ، كنت عندئذ رجلا: ولكن حينما تصبح أكثر مما كنت، فانك أكثر شبها بالرجل. لم يكن الزمان ولا المكان مواتيين ، مع ذلك أردت جمعهما؛ لقد سنحا، وسنوحهما الآن حطم ثقتك بنفسك. كنت مرضعة وأعرف عظم الرأفة على طفل مص حليبي! بيد أني وبينما هو يبتسم في وجهي، سأقتلع حلمتي من لثته العارية من الأسنان وأطرطش مخه، لو كنت أقسمت على هذه الفعلة، كما أقسمت أنت.

مكبث : واذا أخفقنا ؟

الليدي مكبث : نخفق؟ حسبك أن تشد وتر شجاعتك الى منزع القوس ولن نخفق فحين يكون دنكن غارقا في النوم (حيث سفرته المرهقة هذا اليوم لابد تدعوه الى النوم عميقا) وبالخمر والقصف سأصرع حارسيه، وستصبح الذاكرة ، وهي حارسة الدماغ، غازا، وإناء الدماغ مجرد انبيق : وحين يهمد كياناهما المخموران بنومة خنزير ، كأن في موت ألا يمكننا أنت وأنا أن ننفذ فعلتنا بدنكن وهو بلا حرس؟ ألا يمكن أن نلقي التبعة على حارسيه المنقوعين كالأسفنجة فيتحملا الجريمة الكبيرة؟

مكبث : احبلي بالذكور فقط! لأن معدنك الشجاع يجب ألا يركب إلا ذكورا. ألا يصدقونها حقيقة، إن نحن لطخنا بالدم هذين النائمين في غرفة نومه هو، واستعملنا نفس خنجريهما على أنهما فاعلا الجريمة؟

الليدي مكبث : من يجرؤ أن يصدق خلاف ذلك، مادمنا نجعل صرخات أسانا تجأر لموته؟

مكبث : لقد قرَّ قراري ، شادا كل عضو في جسدي لهذه الفعلة الفظيعة هيا بنا، ونخدع الناس بأسعد الوجوه على الوجه الكاذب إخفاء ما يعلمه القلب الكاذب. [يخرجان].

الهوامش

١ - يعتقد بعض الشيكسبيريين ، أن مشهد الساحرات مقحم هنا، الا أنه في نظر غيرهم وهم الغالبية، جزء تمهيدي أساس في المسرحية، أو كما يقول كولردج: «إن السبب الحقيقي لظهور «الأخوات الساحرات الثلاث» في البداية هو لتثبيت الفكرة الأساسية في المسرحية». أكثر من ذلك فان الرقم ثلاثة والرقم اثنان لهما دلالات ثقافية ونفسية في مجمل المسرحية.

القائدة ـ كما يبدو من هذا المشهد هي التشكيك بقناعات المشاهدين الذين تواطنوا على مفهومات معينة للخير والشر أولا، والتشكيك بقدرة الحواس على التمييز ثانيا فالقناعة السائدة مثلا ان المعركة أما تربح أو تخسر، في نظر أي من الطرفين المتحاربين ، بينما تقول الساحرة (٢) : «حين تربح المعركة وتخسر»، وكأنما الربح خسارة، والعكس صحيح. وبما أن هذه العبارة وردت على لسان احدى الساحرات اللواتي لهن القدرة على قراءة المستقبل، فإن لها قدرة إضافية على التأثير.

٢ - فضلنا هذا المعنى على غيره ، لأن الوصف يتركز هنا في جو المعركة غبارا ودخانا ودماء ومطرا، ولأن مكبث لاحقا (الفصل الثاني - المشهد الثالث) يقول: لم أر يوما صاحيا وغائما كهذا اليوم).

٣ - إن الكلمات : التمت ، وحشود وعناصر خبيثة ، توحي بحشرات تتكوم على شيء.

٤ - شبه شكسبير ربة الحظ بمومس لأنها وان ابتسمت فانها لا تحب.

٥ - يشير الضابط الى أنه ما إن بدأت تباشير النصر وقد رمز إليه بالشمس والربيع حتى هبت جيوش الملك النرويجي.

٦ - جلجلة : Golgotha كلمة عبرية تعني : جماجم . وهو الموضع المسمى الجمجمة الذي صلب فيه المسيح.

٧ - من المعروف ان الملك يشير الى نفسه حينما يقول: «نحن» وهنا يعني مصالحه الشخصية .

٨ - تستطيع الساحرات أن يحولن أنفسهن الى حيوانات ولكن ما من عضو في أجسامهن ، يمكن أن يصبح ذنبا.

٩ - يعتقد بعض الشراح أن الجذر المشار إليه هو الـHenbene : البنج.

١٠ - أي بنفس إيقاع الساحرات وكلماتهن. مما يشير الى تشرب مكبث بنبوءاتهن.

١١ - بطن ثياب المتمرد : تعني هنا قواه. إن للثياب في هذه المسرحية دلالات اجتماعية وسياسية وقد ابتدأها مكبث بقوله : «لماذا تلبسونني ثيابا مستعارة ؟». الثياب عموما ، في هذه المسرحية تغير من سلوك الشخصيات كما سنرى.

١٢ - الاستعارات هنا في كلام مكبث مستقاة من المسرح.

١٣ - الاستعارة من الملابس.

١٤ - لم يكن مكبث في الواقع يفكر بالماضي المنسي وانما بالمستقبل . وهنا تجدر المقابلة بين النسيان وبين تدوين متاعبهم في الذاكرة طبعا.

١٥ - الاستعارة من المسرح.

١٦ - استعارات دنكن واجابة بانكو مأخوذة من الغرس والزراعة

١٧ - الاستعارة في هذا السطر وما بعده من الطعام.

١٨ - ربما كما صب كلوديوس السم في كأس هاملت الأب.

١٩ - الغراب: نذير الموت.

٢٠ - صورة الزهرة والثعبان مأخوذة عن فيرجل.

٢١ - لقد أسرع مكبث لتحضير منام، الملك أولا ولكنه الآن يهيىء لقتله.

٢٢ - في كلام دنكن وبانكو تركيز على حاسة الشم، والرائحة الزكية ولابد من ربطها بصورة الزهرة والثعبان ، وان كانا غير داريين بالخطر.

٢٣ - يتفق الشراح، على أن كلام الملك مشوش هنا. لكن يبدو أن شيكسبير تقصّد ذلك ، لاظهار الملك وكأنه مرتبك عاطفيا، والدليل على ذلك أنه خاطب الليدي مكبث بـ «أعلمك» بدلا عن «نعلمك» وهي الصيغة الملكية المتعارف عليها. هل كان يتقرب إليها؟

٢٤ - أي مثل الشبكة في الصيد.

٢٥ - أما بموت الملك، أو بنهاية التبعات. ان الاختلاف في التفسير ناتج عن أن شيكسبير يستعمل His بمعنى Its'

٢٦ - المصطلحات التي يستعملها شيكسبير على لسان مكبث مستقاة من القانون والأعراف..

٢٧ - المعروف أن الرحمة كغيرها من التصورات المعنوية تعامل في الفكر الانجليزي وكأنها شخص مجسد، أي لها ما للانسان من شكل وأعضاء ومشاعر.

٢٨ - جاء في المزمور الثامن عشر «ركب على كروب وطار وهف على أجنحة الرياح» (رقم ١٠)

٢٩ - عوملت السمعة هنا وكأنها رداء.

٣٠ - مثل انجليزي : «القطة تشتهي السمكة وتخاف على مخالبها من البلل». لم يذكر شيكسبير المثل بالنص ، ولكنه أشار إليه لأنه معروف لدى السامع الانجليزي، وقد ترجم هنا بنصه تقريبا خشية أن تكون الاشارة إليه غامضة على المشاهد أو القاريء العربي.

* * *



مسرحيات شكسبير في السينما

سمير فريد *

شهدت السنوات السبع الأولى من هذا العقد الأخير من القرن العشرين (١٩٩٠ - ١٩٩٦) انتاج عشرة أفلام عن مسرحيات من تأليف شاعر الانجليزية الأكبر وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) ما يؤكد من جديد أنه كاتب لكل العصور بحق، وأن مسرحياته تظل نبعا لا ينضب للسينمائيين كما هي للمسرحيين والموسيقيين يؤلفون عنها الاوبرات والباليهات والمسرحيات الغنائية.

الفيلموجرافيا التالية لمسرحيات شكسبير في السينما ثمرة بحث استمر سنوات طويلة. ففي عام ١٩٨٠ أصدرت كتابا بعنوان «مسرحيات شكسبير في السينما» رصدت فيه ٨١ فيلما ناطقا في ٥٠ سنة من ١٩٢٩ الى ١٩٧٩ منها ٧٨ فيلما عن ٢٣ مسرحية من مجموع مسرحيات شكسبير الـ ٣٤، و٣ أفلام تناولت مختارات من عدة مسرحيات، وهي الفيلم البريطاني «عصر الملوك» اخراج بيتر ديوس عام ١٩٦٠ ،والفيلم البريطاني «حرب الوردتين» اخراج مايكل هايز وروبين ميدلي عام ١٩٦٤ ، والفيلم الاسباني «فولستاف» اخراج أورسون ويلز عام ١٩٦٥.

اعتمدت في رصد الأفلام الشكسبيرية الناطقة على مراجع مختلفة كان أهمها كتاب روجر مانفيل «شكسبير والفيلم» عام ١٩٧١،وكتاب بيتر موريس «شكسبير والسينما» عام ١٩٧٢. وحتى ذلك الوقت لم

★ ناقد سينمائي من مصر.



الفيلم الروسي «عطيل» إخراج سيرجي يونكيفيتش

تكن هناك دراسات عن الافـلام الشكسبيرية الصامتة،. ولا قوائم بهذه الأفلام، وإن ذكـر مانفيـل أنها تزيـد على أربعمائة أغلبها مـن الأفلام الصامتة القصيرة في العقدين الأول والثـاني من القرن العشرين والتي كانت تقتصر على تسجيل المشاهد الرئيسية من المسرحية.

من المعروف أن أغلب الأفلام الصامتـة مفقودة مع الأسف. ولكن هناك جهـودا كثيرة كبيرة تبذل للعثور عليهـا في مختلف البلـدان.ومنذ صـدور كتاب مـانفيـل ومـوريس في أوائل السبعينـات وحتـى أوائل التسعينات صدرت عـدة دراسات عن الأفلام الشكسبيريـة الصامتة، وتم رصـد أكثر مـن مائة فيلـم. ولعـل أهـم القـوائم وأكثـرهـا اكتمالا القائمة التـي صدرت عن مهـرجـان فينسيـا عـام ١٩٩١ بمناسبة عرض الفيلم البريطاني «كتب بروسبيرو» اخـراج بيتر جـريناواى عــن مسرحيـة «العـاصفة»، ولا تـذكـر قائمـة فينسيـا أسماء مخرجي بعـض الأفــلام لأنها لم تـــزل غير معروفة.

تـم وضع الفيلمـوجرافيا حسب تـرتيب اخـراج المسرحية لأول مــرة في السينما ، ومـــع الفصـل بين الافـلام الصـامتـة والنـاطقة والجمـع بين الأفـلام التـي تلتـزم بـالنـص الأصلي، والأفــلام التـــي تختصره، أو تستلهمه وتغير مكانـه أو زمانه. وذلك على أساس أن كـل الافلام مـن وحي مسرحيات شكسبير سواء التـزمت النـص الأصلي أو لم تلتزم به. فـالفيلم السينمائي انشاء جـديد في جميـع الأحوال. وهذا المفهوم يختلـف عن مفهوم موريـس في كتابـه حيث يقتصر على الأفـلام التي تلتـزم النـص الأصلي. وبينما يجمع مانفيل بين النـوعين لا يـذكر العـديـد مـن الأفلام غير الناطقة بـالانجليزية ومنهـا الأفـلام المصريـــة التـي ذكرنـاها في كتـابنا المشـار إليه. وكل الأفــلام الناطقـة الواردة في الفيلموجرافيا من انتاج الفترة منذ عام ١٩٨٠ هي من واقـع متابعتنا الخاصة،وليست مترجمة عن أي مصدر.

لم تزد الافلام المأخوذة عن عدة مسرحيات على الثلاثة المذكورة في هذه المقـدمة ولكن الأفلام النـاطقة زادت من ٧٨ الى ١١٠ في أقـل من عشريـن سنة، وقـد تبين أن هناك ثـلاثة أفـلام شكسبيرية انتجـت في الستينات ولم ترد في كتاب موريس أو كتـاب مانفيل، وكذلك في كتابي ، وهي فيلم عن مسرحية «سمبلين» وفيلمان عن مسرحية «هنري الرابع» ومن واقع الفيلموجرافيا الجديـدة، بلغ عدد الأفلام الشكسبيرية ٢٠٩ عن ٢٧ مسرحية منها ٩٩ فيلما صامتا. والمسرحية الوحيدة من الـ ٢٧

التي لم تنتج في فيلم ناطق هي «هنري الثامن» رغم وجود فيلم امريكي عن هذه الشخصية أخرجه واريس هوسين عام ١٩٧٢ بعنوان «هنري الثامن وزوجاته الست» ولكن لا علاقة له البتة بمسرحية شكسبير.

المسرحيات التي لم يتم اخراجها للسينما سواء في افلام صامتة أو ناطقة ٧ مسرحيات فقط من الـ ٣٤ وهي «تيتوس اندرو نيكوس» ، و«هنري السادس» ، و«الملك جون»، و«العبرة بالنهاية»، و«ترويلس وكير سدا»، و «تيمون الأثيني» ، و«بركليز». وحسب هذه الفيلموجرافيا تأتي «هاملت» في المقدمة من حيث عدد الأفلام (٣١) ١٤ صامتا و١٧ ناطقا، تليها «روميو وجوليت» (٢٨) ١٤ صامتا و١٤ ناطقا، ثم «ماكبث» (١٨) ١٠ صامتة و٨ ناطقة، و«عطيل» (١٨) ٩ صامتة و٩ ناطقة، و«ترويض النمرة» (١٦) ٦ صامتة و١٠ ناطقة، و«يوليوس قيصر» (١٢) ٦ صامتة و٦ ناطقة، و«حلم منتصف ليلة صيف» (١١) ٤ صامتة و٧ ناطقة.

تأتي بعد ذلك المسرحيات التي صنعت منها أقل من عشرة أفلام ، وهي «الملك لير» (٩) ٤ صامتة و٥ ناطقة، و«ريتشارد الثالث» (٨) ٥ صامتة و٣ ناطقة، و«حكاية شتا» (٧) ٥ صامتة، ٢ ناطقين، و«الليلة الثانية عشرة» (٧) ١ صامت و٦ ناطقة ، و«تاجر البندقية» (٧) ٦ صامتة و١ ناطق، و«زوجات وندسور المرحات» (٥) ٣ صامتة و٢ ناطقين، ثم تأتي المسرحيات التي صنعت منها أقل من خمسة أفلام، وهي «كما تهواها» (٤) ٣ صامتة و١ ناطقة و«العاصفة» (٤) ٢ صامتتين و٢ ناطقتين و«هنري الخامس» كلها ناطقة.

وتم انتاج ٣ أفلام عن «ضجة فارغة» و٣ أفلام عن «سمبلين» ٢ صامتين و١ ناطق وفيلمين ناطقين عن «هنري الرابع» ، وكذلك عن «دقة بدقة» . أما المسرحيات التي تم عنها انتاج فيلم واحد فهي «هنري الثامن» . و«ريتشارد الثاني» و«سيدان من فيرونا»، و«كوميديا الأخطاء» ، و«كوريو لانس» ، و«خاب سعر العشاق» وكلها أفلام ناطقة عدا الفيلم الأول الصامت . والجدير بالذكر أن الفيلم الصامت يعني الفيلم الذي لا تنطق فيه الشخصيات في حركتها على الشاشة، ولا يندمج فيه الصوت مع الصورة على شريط واحد، ولا يعني كما هو شائع عدم وجود «الكلمة» أو الموسيقى. فالموسيقى كانت تصاحب العروض حية على المسرح أثناء العرض من خلال البيانو (آلة الموسيقى الكاملة) والكلمات كانت تكتب في لوحات تقطع الأحداث وكانت تنطق في بعض الأفلام على شريط منفصل.



ديدمونة في «عطيل» إخراج أورسون ويلز



هنري الخامس اخراج لورانس أوليفيه



الفيلم الايطالي «عطيل» اخراج فرانكوز يفريللي

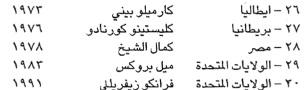
١ - هاملت (٣١)

الافلام الصامتة

١ – فرنسا — كليموموريس — ١٩٠٠
٢ – فرنسا — جورج ميليس — ١٩٠٧
٣ – ايطاليا — جوزيبي دي ليجورو — ١٩٠٨
٤ – الولايات المتحدة — ستيوارت بلاكتون — ١٩٠٨
٥ – بريطانيا — وليم باركر — ١٩٠٨
٦ – ايطاليا — لوى كوميريو — ١٩٠٨
٧ – فرنسا — هنري دي فونتانيز — ١٩١٠
٨ – ايطاليا — ماريو كاسيرنيى — ١٩١٠
٩ – الدانمارك — أوجست بلوم — ١٩١١
١٠ – بريطانيا — سيسيل هيبورث — ١٩١١
١١ – ايطاليا — ١٩١٤
١٢ – الولايات المتحدة — جيمس يونج — ١٩١٤
١٣ – ايطاليا — ايلتريو رودولفي — ١٩١٧
١٤ – المانيا — سفن جاد — ١٩٢٠

الافلام الناطقة

١٥ – الولايات المتحدة — روبرت ادموند ـ مرجريت كارينجتون — ١٩٣٣
١٦ – الهند — سوراب موري — ١٩٣٥
١٧ – الولايات المتحدة — ارنست لوبيتش — ١٩٤١
١٨ – بريطانيا — لورانس أوليفيه — ١٩٤٧
١٩ – الهند — سوهاكيشوري — ١٩٥٤
٢٠ – ألمانيا الاتحادية — فرانز بيتر ورث — ١٩٦٠
٢١ – بريطانيا — فيليب سافيلي — ١٩٦٤
٢٢ – الولايات المتحدة — وليم سارجنت — ١٩٦٤
٢٣ – الاتحاد السوفييتي — جريجوري كوزنتسييف — ١٩٦٤
٢٤ – بريطانيا — توني ريتشارد سون — ١٩٦٩



٢٥ – الولايات المتحدة — بيتر وود — ١٩٧٠
٢٦ – ايطاليا — كارميلو بيني — ١٩٧٣
٢٧ – بريطانيا — كليستينو كورنادو — ١٩٧٦
٢٨ – مصر — كمال الشيخ — ١٩٧٨
٢٩ – الولايات المتحدة — ميل بروكس — ١٩٨٣
٣٠ – الولايات المتحدة — فرانكو زيفريللي — ١٩٩١
٣١ – الولايات المتحدة/ بريطانيا — كينيث برانا — ١٩٩٦

٢ - روميو وجولييت (٢٨)

الافلام الصامتة

١ – فرنسا — جورج ميليس — ١٩٠١
٢ – الولايات المتحدة — ستيوارت بلاكتون — ١٩٠٨
٣ – ايطاليا — ماريو كاسيريني — ١٩٠٨
٤ – بريطانيا — و. ج. باركر — ١٩٠٨
٥ – الولايات المتحدة — ١٩١١
٦ – فرنسا — ١٩١١
٧ – ايطاليا — أوجو فالينا — ١٩١٢
٨ – فرنسا — ١٩١٤
٩ – الولايات المتحدة — ١٩١٥
١٠ – الولايات المتحدة — راؤول والش — ١٩١٦
١١ – ايطاليا — اميليو جرازيني والتر — ١٩١٨
١٢ – الولايات المتحدة — فين موري — ١٩٢٠
١٣ – المانيا — بيتر بول فيلنر — ١٩٢٣
١٤ – الولايات المتحدة — أي. أ. دوبون — ١٩٢٦

الافلام الناطقة

١٥ – الولايات المتحدة — جورج كيوكر — ١٩٣٥

١٦ – فرنسا	ويلي روزير	١٩٣٩
١٧ – سويسرا	فالرين شميدلي	١٩٤١
١٨ – المكسيك	ميجيل ديلجادو	١٩٤٣
١٩ – مصر	كمال سليم	١٩٤٤
٢٠ – الهند	اكتار حسين	١٩٤٨
٢١ – فرنسا	اندريه كايات	١٩٥٠
٢٢ – ايطاليا	ريناتو كاستيللاني	١٩٥٤
٢٣ – الاتحاد السوفييتي	ليف ارنتشام - ل. لاورسكي	١٩٥٨
٢٤ – الولايات المتحدة	روبرت وايز - جيروم روبنز	١٩٦٠
٢٥ – اسبانيا/ايطاليا	ريكاردو فريدا	١٩٦٤
٢٦ – بريطانيا	فال دروم - بول لي	١٩٦٥
٢٧ – بريطانيا/ايطاليا	فرانكو زيفريللي	١٩٦٧
٢٨ – الولايات المتحدة	باز لورمان	١٩٩٦

٣ - ماكبث (١٨)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة		١٩٠٥
٢ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٣ – ايطاليا	ماريو كاسيريني	١٩٠٩
٤ – فرنسا	اندريه كالميت	١٩١٠
٥ – بريطانيا	ف.ر. بينسون	١٩١١
٦ – بريطانيا	لويس باركر	١٩١٢
٧ – ألمانيا		١٩١٣
٨ – الولايات المتحدة	جون ايمرسون	١٩١٥
٩ – ايطاليا	انريكو جازوني	١٩١٧
١٠ – المانيا	سفن جاد	١٩٢٠

الافلام الناطقة

١١ – الولايات المتحدة	توماس بلاير	١٩٤٦
١٢ – الولايات المتحدة	أورسون ويلز	١٩٤٨
١٣ – الولايات المتحدة	كاترين ستيفنهولم	١٩٥٠
١٤ – الولايات المتحدة	ماريو ايفانز	١٩٥٤
١٥ – بريطانيا	كين هوجز	١٩٥٥
١٦ – اليابان	اكيرا كيروساوا	١٩٥٧
١٧ – بريطانيا	جورج شافر	١٩٦٠
١٨ – الولايات المتحدة	رومان بولانسكي	١٩٧١

٤ - عطيل (١٨)

الافلام الصامتة

١ – ايطاليا	ماريو كاسيريني	١٩٠٧
٢ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٣ – ايطاليا	ماريو كاسيريني	١٩٠٩
٤ – ايطاليا	ج. لو سافيو	١٩٠٩
٥ – الدانمارك	أوجست بلوم	١٩١٠
٦ – ايطاليا		١٩١٤
٧ – المانيا	ماكس ماك	١٩١٨
٨ – ايطاليا	كارميني جالوني	١٩٢٠
٩ – المانيا	ديمتري بوشوفيتسكي	١٩٢٢

الافلام الناطقة

١٠ – بريطانيا	دافيد ما كاني	١٩٤٦
١١ – الولايات المتحدة	جورج كيوكر	١٩٤٧
١٢ – الولايات المتحدة/المغرب	أورسون ويلز	١٩٥١
١٣ – الاتحاد السوفييتي	سيرجي يوتكيفيتش	١٩٥٥
١٤ – الاتحاد السوفييتي	فاختنج تشابوكياني	١٩٥٥
١٥ – مصر	حسن رضا	١٩٥٨
١٦ – بريطانيا	ستيوارت بورج	١٩٦٤
١٧ – الولايات المتحدة	فرانكو زيفريللي	١٩٨٦
١٨ – الولايات المتحدة	أوليفر باركر	١٩٩٦

٥ - يوليوس قيصر (١٢)

الافلام الصامتة

١ – فرنسا	جورج ميليس	١٩٠٧
٢ – الولايات المتحدة	سيجموند لوبيني	١٩٠٨
٣ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٤ – ايطاليا	جيوفاني باستروني	١٩٠٩
٥ – بريطانيا	ف.ر. بينسون	١٩١١
٦ – ايطاليا	انريكو جازوني	١٩١٤

الافلام الناطقة

٧ – الولايات المتحدة	دافيد برادلي	١٩٥٠
٨ – بريطانيا	بارثيان	١٩٥١
٩ – الولايات المتحدة	جوزيف مينكيفيتش	١٩٥٢
١٠ – بريطانيا	بيتر بروك	١٩٥٩
١١ – بريطانيا	جون فيرنون	١٩٦٥
١٢ – بريطانيا	ستيوارت بورج	١٩٧٠

٦ - تاجر البندقية (٧)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٢ – ايطاليا	ج. لوسافيو	١٩١٠
٣ – الولايات المتحدة		١٩١٢
٤ – فرنسا	هنري دي فونتانيز	١٩١٣
٥ – الولايات المتحدة	ليو ويبر - فيليبس سمالي	١٩١٤
٦ – بريطانيا	والتروست	١٩١٦

الافلام الناطقة

٧ – ايطاليا / فرنسا	بيير بيلون	١٩٥٢

٧ - ترويض النمرة (١٦)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	دافيد وارك جريفث	١٩٠٨
٢ – ايطاليا		١٩٠٨
٣ – فرنسا	هنري دي فونتانيز	١٩١١
٤ – بريطانيا	ف.ر.بينسون	١٩١١
٥ – ايطاليا	اريجو فروستا	١٩١٣
٦ – الدانمارك	هولجر مادسين	١٩١٤

الافلام الناطقة

٧ – الولايات المتحدة	سام تايلور	١٩٢٨
٨ – المانيا		١٩٣٢
٩ – فرنسا		١٩٣٣
١٠ – ايطاليا	فيرناندو م. بوجيولي	١٩٤٢
١١ – الولايات المتحدة	جورج سيدني	١٩٥٢
١٢ – اسبانيا	انتونيو رومان	١٩٥٥
١٣ – الهند	عبدالرشيد كاردار	١٩٥٥
١٤ – الاتحاد السوفييتي	سيرجي كولوسوف	١٩٦١
١٥ – مصر	فطين عبدالوهاب	١٩٦٢
١٦ – الولايات المتحدة	فرانكو زيفريللي	١٩٦٦

٨ - كما تهواها (٤)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	ادوين س. بورتر	١٩٠٨
٢ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩١٢
٣ – بريطانيا		١٩١٦

الافلام الناطقة

٤ – بريطانيا	بول فرنبر	١٩٣٦

٩ - ريتشارد الثالث (٨)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٢ – بريطانيا	ف.ر. بينسون	١٩١١
٣ – فرنسا	اندريه كالميت	١٩١٢
٤ – الولايات المتحدة	م.ب. دودلي	١٩١٣
٥ – المانيا	ماكس رينهارت	١٩١٩

الافلام الناطقة

٦ – بريطانيا	لورانس أوليفيه	١٩٥٥
٧ – الولايات المتحدة	ريتشارد لونكارني	١٩٩٤
٨ – الولايات المتحدة	آل باتشينو	١٩٩٦

١٠ - الملك لير (٩)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٢ – ايطاليا		١٩١٠
٣ – ايطاليا	ج. لو سافيو	١٩١٢
٤ – الولايات المتحدة		١٩١٦

الافلام الناطقة

٥ – بريطانيا/الدانمارك	بيتر بروك	١٩٧٠
٦ – الاتحاد السوفييتي	جريجوري كوزنتسييف	١٩٧٠
٧ – ايطاليا	ماريو ريتشي	١٩٧٢
٨ – مصر	أحمد ياسين	١٩٧٩
٩ – اليابان	اكيرا كيروساوا	١٩٨٤

١١ - انتوني وكليوباترة (٤)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٢ – فرنسا		١٩١٠
٣ – ايطاليا	انريكو جازوني	١٩١٣

الافلام الناطقة

٤ – بريطانيا	بارثيان	١٩٥١

١٢ - حكاية شتاء (٧)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة	فرانك هـ كراني	١٩٠٩
٢ – الولايات المتحدة		١٩١٠
٣ – ايطاليا		١٩١٠
٤ – ايطاليا	ل. سوتو	١٩١٣
٥ – المانيا		١٩١٤

الافلام الناطقة

٦ – بريطانيا	دون تايلور	١٩٦٢
٧ – بريطانيا	فرانك دنلوب	١٩٦٦

١٣ - حلم منتصف ليلة صيف (١٠)

الافلام الصامتة

١ – فرنسا	لي ليون	١٩٠٩
٢ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٣ – المانيا	هانز نيومان	١٩١٣
٤ – المانيا	هانز نيومان	١٩٢٥

الافلام الناطقة

٥ – الولايات المتحدة	ماكس رينهارت	١٩٣٤
٦ – بريطانيا	رودولف كارتير	١٩٥٨
٧ – تشيكوسلوفاكيا	بيري ترنكا	١٩٥٩

٨ – بريطانيا بيتر هال ١٩٦٨
٩ – بريطانيا جون كامب – ويلش ١٩٦٩
١٠ – ايطاليا جابريللي سالفا توريس ١٩٨٢
١١ – بريطانيا ادريان نوبل ١٩٩٦

١٤ – الليلة الثانية عشرة (٧)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة ستيوارت بلاكتون ١٩١٠

الافلام الناطقة

٢ – الاتحاد السوفييتي يان فرد ١٩٥٥
٣ – المانيا الاتحادية فرانز بيتر ورث ١٩٦٢
٤ – المانيا الديموقراطية لوثر بيلاج ١٩٦٣
٥ – المانيا الديموقراطية هانز بيورجر ١٩٦٥
٦ – بريطانيا جون سيشك ١٩٦٩
٧ – بريطانيا تريفور نيون ١٩٩٦

١٥ – زوجات وندسور المرحات (٥)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة ١٩١٠
٢ – فرنسا هنري دي فونتانيز ١٩١١
٣ – المانيا ١٩١٨

الافلام الناطقة

٤ – المانيا كارل هوفمان ١٩٣٥
٥ – المانيا الاتحادية جورج ولدسون ١٩٥٤

١٦ – هنري الثامن (١)

الافلام الصامتة

١ – بريطانيا لويس باركر ١٩١١

١٧ – العاصفة (٤)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة ١٩١١
٢ – فرنسا ١٩١٢

الافلام الناطقة

٣ – بريطانيا ديرك جارمان ١٩٧٩
٤ – بريطانيا بيتر جريناواى ١٩٩١

١٨ – سمبلين (٣)

الافلام الصامتة

١ – الولايات المتحدة ١٩١٣
٢ – المانيا لودفيج برجر ١٩٢٥

الافلام الناطقة

٣ – بريطانيا بيتر دويس ١٩٦٠

١٩ – دقة بدقة (٢)

الافلام الناطقة

١ – ايطاليا ماركو ايلتر ١٩٤٢
٢ – المانيا الاتحادية بول فيرهوفن ١٩٦٣

٢٠ – هنري الخامس (٤)

الافلام الناطقة

١ – بريطانيا لورانس أوليفيه ١٩٤٥
٢ – بريطانيا بيتر ايوس ١٩٥٧
٣ – كندا لورن فرد ١٩٦٦
٤ – بريطانيا كينيث برانا ١٩٨٨

٢١ – ريتشارد الثاني (١)

الافلام الناطقة

١ – الولايات المتحدة ماريو ايفانز ١٩٥٤

٢٢ – ضجة فارغة (٣)

الافلام الناطقة

١ – الاتحاد السوفييتي ليونيد زامكوفيتش ١٩٥٦
٢ – المانيا الديموقراطية مارتين هيلبرج ١٩٦٣
٣ – بريطانيا كينيث برانا ١٩٩٢

٢٣ – سيدان من فيرونا (١)

الافلام الناطقة

١ – المانيا الاتحادية هانز ديتر شوارز ١٩٦٣

٢٤ – هنري الرابع (٢)

الافلام الناطقة

١ – بريطانيا مايكل هايز – روبين ميدلي ١٩٦٤
٢ – اسبانيا أورسون ويلز ١٩٦٦

٢٥ – كوميديا الاخطاء (١)

الافلام الناطقة

١ – المانيا الاتحادية هانز ديتر شوارز ١٩٦٤

٢٦ – كوريو لانس (١)

الافلام الناطقة

١ – بريطانيا برنارد هيبتون ١٩٥١

٢٧ – خاب سعي العشاق (١)

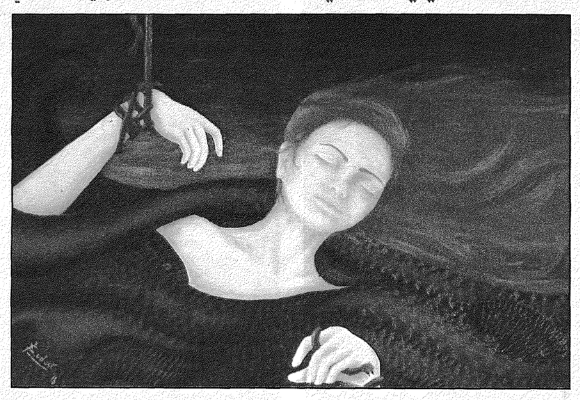
الافلام الناطقة

١ – بريطانيا روجر جينكيز ١٩٦٥

* * *

الفنانة التشكيلية العمانية

اعداد: رفيعة الطالعي



من أعمال بدور الريامي

إن الفن في أي مجتمع إنساني ما هو إلا افراز اجتماعي لرغبات ومتطلبات الانسان، أي أنه محصلة لمكونات وتركيبات اجتماعية تلقى بتأثيراتها على كل ما يقع داخل إطارها وهذا بدوره لا يتناقض مع كون الفن موهبة خاصة، أو تعبيرا فرديا، ولها خاصية التفكير الفردي.

كثير منا يظن بأن الفن ما هو إلا تعبير عن الجمال أو هو الحاجة الملحة لاشباع هذه الرغبة للجمال، ولكن هل يقتصر بهذا الفن على التعبير فقط عن الجمال البحت والبحث الخالص عنه؟

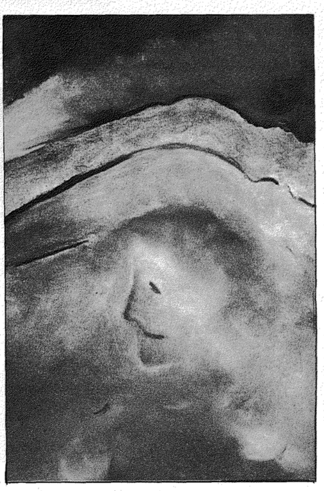
إن تاريخ الفن القديم والمعاصر يثبت العكس إذ أن التعبير عن الجمال لم يكن الا حاجة ضرورية واحدة من بين احتياجات الانسان الروحية والمادية.

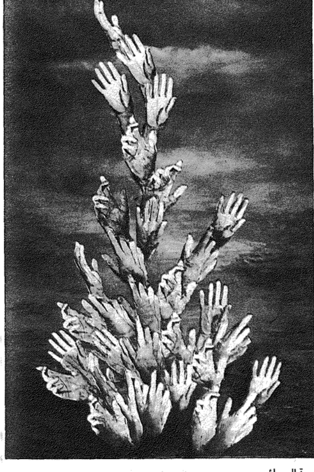
ولذا فإن الابداع في الفن التشكيلي ليس بالأمر الذي يتأتى للفنان منذ البداية أو هو من السهولة بحيث يحقق وظائفه الابداعية والاجتماعية. وإذن فإن الفنان التشكيلي يحمل على عاتقه مسؤولية تقصير المسافة بين هذه المتطلبات الفنية والانسانية وبين صورته وعلاقته بالوسط الذي يحيط به.. ولكن هذه الرغبة في تحقيق الذات كثيرا بل غالبا ما تصطدم بعوائق سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، وهذه الظروف بالذات هي المنهل الذي يغرف منه الفنان أو يغرق فيه، فلفهم العمل الفني في مجتمع ما، لابد من فهم جميع ظروفه وتراكم خبراته المعرفية والتاريخية.

وهنا إذا تحدثنا عن الفن التشكيلي في الوطن العربي فلابد من التعرض للأوضاع السائدة في البلاد العربية ، والى التفاعلات التاريخية للأمة ، والى التراث الحضاري له وما تمخض عن هذه المؤثرات على واقع الفنان وابداعه.

ويرى الدكتور محمود عبدالعاطي (مدرس التصوير بجامعة السلطان قابوس) في حديث معه حول الفن التشكيلي في الوطن العربي وعُمان، أن ا الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ظهر نتيجة التقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية، حيث تشكلت الحداثة التشكيلية العربية انطلاقا من ثلاثة عوامل رئيسية:

أولها: الجمالية العربية التقليدية والتي تمثلت في التراث الفني الاسلامي في الأقطار العربية. وثانيها: الجمالية الغربية التقليدية والتي تمثلت في الاتجاه الأكاديمي، والعامل الثالث تمثل في الحداثة التشكيلية الغربية التي ظهرت بوادرها في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا.





من أعمال الفنانة فخرية اليحيائي

أما في الخليج فقد جاء الفن التشكيلي انعكاسا للواقع العربي، فالاساليب والمذاقات الفنية في الخليج هي نفسها الموجودة في كل الدول العربية، فمن السهل معرفة ما إذا كان الفنان الخليجي قد تأثر أو درس في القاهرة أو بغداد أو في الشام. فالخليج منطقة جامعة مع وجود بعض التميز والاختلاف.

ويؤكد الدكتور محمودعبدالعاطي أن التجربة التشكيلية في عُمان هي تجربة في حالة الابتداء ، وفي مثل هذه الحالات يكون الميدان مفتوحا للفنانين وأنصاف الفنانين، فالساحة هنا مختلطة. وعدم وجود حركة نقدية واضحة يجعل عملية الفرز بطيئة الايقاع.

ويقسم الدكتور محمود عبدالعاطي الفنانين التشكيليين في السلطنة الى فئتين أساسيتين وهما :

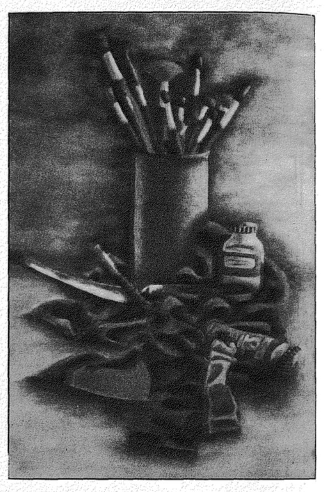
– الفئة الأولى : فئة الرواد والذين يتبعونهم ، والذين يمارسون الفن كنوع من الجهد الذاتي، وبناء شخصية الفنان التشكيلي من خلال الممارسة والتعلم، والذين أوجدوا لهم مجتمعاتهم (كمرسم الشباب) و (جمعية الفنون التشكيلية).

– أما الفئة الأخرى فهي فئة الأكاديميين، وهم فئة ليس لها صوت، ولا تنتمي الى أي تركيبة مستقرة، وليسوا عناصر في أي تجمع حتى الآن. وليس لهم أي اتصال وثيق بالمجتمع وذلك لكونهم طلبة محدودي الحركة، وقادمين من أماكن متفرقة وسيعودون إليها بعد التخرج، هذا يجعل علاقاتهم محدودة وقصيرة، بالاضافة الى التردد في اقتحام الساحة والدخول في المجتمعات الفنية ولعل ذلك يرجع لشعور الأكاديمي بأنه لا يزال طالبا يتعلم والآخرون أكثر خبرة وتجربة ، رغم أن أعماله قد تكون جيدة، ولذلك فالأكاديمي دوره ضعيف حتى الآن.

وفيما يلي نسوق شهادات لتجارب الفنانات التشكيليات في عُمان.

رحيمة سالم البوصافي:

الرسم بالنسبة لي هو الديوان الذي أرى فيه كياني المتشكل في كيان الانسان الذي يفرض نفسه على الفرشاة ، متحايلا على شعيراتها الناثرة عبق الألوان الطافحة بجرأة وحرقة الروح الشرقية.. لماذا أرسم وأرسم لطالما وجدت دماء تنثرها ريشة أسطورية، أرسم لأني معاقة بلغة قومي، أنا عاجزة وهم عاجزون ، بالرسم أسقط خطوطي في جرأة لا أحد يمانع لا أحد يعترض ولا



من أعمال الفنانة خديجة المقبالي



من أعمال الفنانة رحيمة البوصافي

ينتقد إلا بما تسقطه نفسه.. تجربتي الفنية الأكاديمية ناجحة، عرفت ما الذي تعنيه (التربية عن طريق الفن) بكل ما تحمله من هضبات وشعاب تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى.. أكاديميا تعلمت ما الذي يعنيه أن أعلم طفلا ، أن أفهم خطوطا منظمة أو عشوائية.. تعلمت كيف أجعل لوحتي تنشر شعرا.. وحقق لي الفن لغة تربوية أكاديمية مصدرها حبي الكامن خلف تلك الألوان والطلاسم.. إني متفائلة للروح الكامنة في الخطوط الساكنة حينا والمتحركة أحيانا، معلنة سخطا على من لا يدركون .. لكني أحاول أن أزيل بأناملي غبارا يغشى الطريق عن رؤية الخطوط بانكساراتها وتموجاتها.

خديجة عبدالله المقبالي :

أرسم لأني أبحث عن شيء ما - أبحث عن عالم جديد..عن جمال أو حب أو خير - الفن هو الهبة الخالدة.. بالفن تتسع المدارك.. ويتعلم الانسان كل يوم قيمة جديدة. تخصصي في قسم علمي فني أضاف لي الكثير.. في بناء شخصيتي الفنية والاجتماعية.. أنا أميل لرسم الشخوص والى التصوير ولهذا فأنا أبحث دائما في الوجوه - فيما توحيه - تقوله - أو تخفيه أتمنى أن أبني داخلي الفنانة الحقيقية وأن أسير في درب الفن التشكيلي باطراد وتقدم حقيقي.

بدور عبدالله الريامي :

الرسم هو لغتي.. وسيلة التعبير والاتصال بيني وبين الآخرين.. أرسم لأني استمتع وأنا أمسك الفرشاة،، وأشعر ببهجة خاصة ولذة عميقة عند كل عمل فني أقوم به .. حبي للفن التشكيلي وعلى أساس من العلوم النظرية والتجارب الفنية العديدة التي مررت عليها خلال دراستي المتخصصة زادني شغفا واهتماما، فالفن يحقق لي التميز والتواصل مع الآخرين.الفن هو خصوصية يشعر بها كل فنان.. والفن يشحذ سلوك صاحبه ليكون شخصية مميزة.

فخرية اليحيائي :

«كل فنان عندما يبدأ الرسم يكون له هدف قد يكون رفضا للواقع أو الرغبة في تحقيق الذات، وقد يكون تطلعا لمستقبل أفضل. عندما أرسم أحقق كل ذلك لكن الأهم أن الفن التشكيلي هو تخصصي

ووظيفتي مما يحتم علي أن أرسم باستمرار. . ومن حسن الطالع أن اجتمعت لي الموهبة والدراسة الأكاديمية وهذا الذي خلق مني فنانة أكاديمية أستطيع أن أدرس الفن وأدرسه.

أنا أعتبر الفنان أقدر البشر على تحقيق رغباته المكبوتة التي يرفضها الواقع وهو أقدرهم على تعريف المجتمع بما يود تحقيقه وما ينشده مستقبلا.. أنا أرسم في كل الاتجاهات .. لأن الفكرة التي تدور في ذهن الفنان هي التي تحدد الأسلوب والطريقة والخامة التي ينفذ بها الفكرة.. والفنان هو من ينجح في تنفيذ الفكرة التي تدور في ذهنه بالشكل المناسب لها ولا يكون رهينا لنوع أو اتجاه فني واحد.»

حليمة البلوشي :

«ببساطة أرسم لأني أريد أن أرسم.. والرسم عندي هو شيء مختلف. أن أرسم معناه أني أريد ساعتها أن أتنفس وأصل الى حديث تلك الأعماق التي أعجز عن الوصول إليها وفهم حديثها من غير اللون والريشة.. هناك داخل كل فنان أشياء أحيانا تختنق.. لا تهدأ تظل تلح عليه لابد أن تخرج. في داخلي أشياء تختنق تنشد الخلاص والنفاذ الى عالم لا نهائي.. فلحظات الاختناق تلك هي التي تدفعني لتشكيل خطوط ورموز تحرر الأشياء وتمنح السكينة لتلك اللحظات حينها أشعر أني دخلت أجواء عالم آخر أجواء خاصة.. أبحث فيها عن معان جديدة للأشياء.. لكل الأشياء معان تزيل غبار الزيف والوهم عن كل شيء ليظهر لنا حقيقة نقية. يقول الفيلسوف الألماني شوبنهاور: إن الفن يتفق مع الفلسفة ويتحدان فهما يسعيان لابراز الحقيقة وكشف الحياة والوجود وعن طريقهما يمكنني أن أعرف اجابة السؤال ما الحياة؟

ولكن برغم الحقيقة التي نسعى وراءها من خلال الفن والرسم إلا أنني عندما اتطلع الى العالم أجد الغموض يكتنفه من كل جانب وأن تلك المعاني والحقائق التي أحاول الوصول إليها من خلال لوحاتي تتحول بسبب هذا الغموض الى مجرد أكاذيب.. فأشعر بأني أسعى وراء لا شيء .. وأتذكر قول بيكاسو «بأن الفن ليس حقيقة.. الفن كذبة وعلى الفنان إقناع الناس بأن أكاذيبه حقائق» إلا أنني لا أزال أسعى من خلال لوحاتي الى رؤية اللامألوف».

ياسمين :

«في بداية الأمر كان الرسم بالنسبة لي موهبة وهواية لقضاء وقت الفراغ، ثم أصبحت أرسم لأنفس عما يجول بخاطري وأقوم بإبرازه في لوحات فنية معبرة من واقع البيئة والتراث العماني .. ممارسة الفن التشكيلي حققت لي ذلك الشعور الدائم بالسعادة والمتعة عند الانتهاء من



من أعمال الفنانة رابحة محمود

عمل لوحة.. وأنا غير مرتبطة بمدرسة فنية محددة وإنما أقوم بالرسم تأثرا بالفن المعاصر والواقع ولوحاتي هي أفكاري تخرج كيفما أشعر. على الفنان أن يواصل الاطلاع والتدريب وزيارة المعارض ليحافظ على نموه الفني».

سهير فودة

«أنا فنانة منذ خلقت .. منذ الأزل وأنا أرسم .. لا أتذكر نفسي وأنا لا أرسم .. تجربتي الفنية بدأت منذ وجودي وعلاقتي بالفن هي علاقة وجود وحياة.. فتعلمت الفن منذ الصغر .. فانتسابي للإدارة العامة للفنون الجميلة كان انتسابا حرا لصغر سني — ثم واصلت صقل موهبتي بالدراسة في معهد ليوناردودفنشي وفي الجامعة الأمريكية بالقاهرة.. وكانت دائما شخصيتي التي أعرف بها أني فنانة.. والفن بحد ذاته إضافة.. فالفن هو الحساسية والشاعرية والتذوق هو التعامل الراقي والاختيارات المنتقاة .. وهذا يحقق لي السعادة.

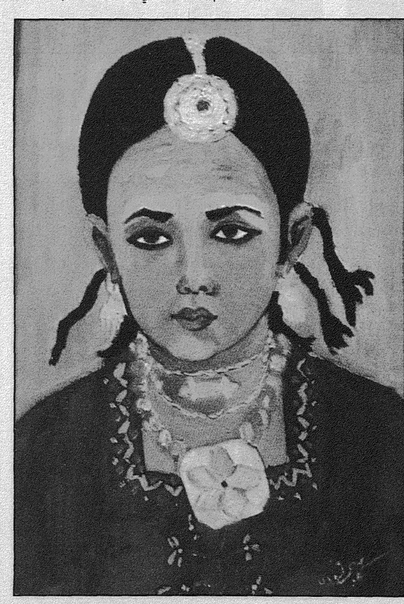
تركيبة الفنان الفطري تختلف عن متعلم الفن.. فيمكن التقاط الفنان من خلال أسلوبه وتعامله.. وما يحتاجه الفنان هو تفهم دوره في المجتمع بمعنى لابد أن يكون سلوكه سلوك فنان. وألا يمل الفنان من الدراسة والتلقي ويكون على اطلاع بالحركة الفنية في العالم ولا يبقى فقط على القديم أو يلجأ للتقليد.

الفنانة التشكيلية العمانية مقبلة على التعلم بشغف، وتوجد في السلطنة قاعدة من الفتيات الطموحات.. لكن الطموح بلا دراسة أكاديمية لا يكفي .. إنما الذي يجمع المواهب المبعثرة في منهج تأسيسي هو كلية للفنون الجميلة .. وهذا ما سيخلق قاعدة من الفنانين نواجه بها التقدم الفني والتكنولوجي في العالم.. ويجب على الفنان ألا يقف عند مستوى ثابت .. فيجب أن يكون تواجد الفنان في كل مكان.. ويجب أن يكون الفنان مؤسسا ليعمل بشكل واع ومنظم».

منى البيتي :

«بدأت الفن أثناء دراستي في جامعة السلطان قابوس حيث إني ومجموعة من زملائي الفنانين كنا من أوائل مؤسسي هذه الجماعة وشاركت في جميع المعارض المقامة عن طريق جماعة الفنون التشكيلية داخل الجامعة وخارجها وفي دول عربية مختلفة ثم التحقت بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية .. لماذا أرسم؟ هذا التساؤل يقلب داخلي معاني ومفاهيم كثيرة .. الرسم هو التعبير الصادق الحر اللامحدود .. وأنا أمام لوحتي أشعر أنها مرآتي التي تنعكس عليها ذاتي ويراني الآخرون من خلالها بكل ما تحويه هذه الذات من فكر وانفعال.. يحقق لي الفن الدرجة القصوى من المصداقية مع النفس.. أشعر بالحرية والطمأنينة. أشعر بقوة شخصية تحتلها المتعة بشكل خاص.. من خلال الفن توصلت الى نفسي.. ومن خلال المعارض تعرفت على فنانين وهذا أضاف الى خبرتي الكثير .. عندما بدأت الرسم توجهت الى الواقعي والبورتريه لكني لم أجد نفسي فيه ، فانتقلت الى الفن التجريدي واستهواني كثيرا.. أتمنى أن أصنع لنفسي خطا مختلفا دون التقيد بأي مدرسة أو خامات مستخدمة في اللوحة وهو ما يسمى بالفن الحديث فالفنان له أن يجرب ويحاول ويبتكر.

الفنانة التشكيلية في عُمان تحتاج الى التعليم على أساس تخصصي سليم وتحتاج الى دورات متخصصة ودراسة أكاديمية والاطلاع المستمر وزيارة المعارض.. تجاهل المحبطات والثقة بالنفس — المثابرة والصبر.. وبشكل عام فإن الموهبة هي نعمة من الله تجب المحافظة



من أعمال الفنانة سهير فودة

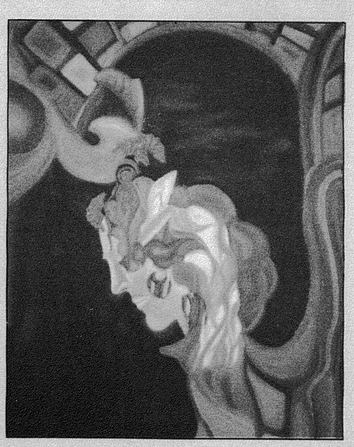


من أعمال الفنانة منى البيتي



من أعمال الفنانة حليمة البلوشي

عليها وصونها والنهوض بها وحمايتها من الضغوط المادية والمعنوية. وما علينا سوى الاستمرار لأن أساس تقدم أي مجتمع هو الحركة الثقافية وهذا ما نطمح إليه».



من أعمال الفنانة حليمة البلوشي

رابحة محمود:

«كثير من الأسئلة يلح على الفنان.. ما اللوحة؟ هل هي واقع أم خيال؟ لماذا نرسم؟ هل للفن دور في بناء الحضارة الاسلامية؟ ما هو الفن؟ وما هي الصلة بين الفنان والجمهور؟ كيف نقرأ اللوحة؟ هل يتوصل الجمهور الى رؤية الفنان؟

للفنان مفرداته الخاصة في الحديث مع اللوحة.. وله قاموسه الذي لا يمكن أن يشرح اللوحة بالكلمة.. أداة الفنان هي اللون . الرسم هو فن جميل.. تبدأ الموهبة ثم تتبلور وتنمو . ثم تصبح بحثا يتركز على القيم الجمالية الفلسفية.

ما الذي يمكن رؤيته في اللوحة لون وضوء وحركة!

فالمدرسة التعبيرية الألمانية هي رمز المعاناة.. وكانت تترجم مشاعر الفنان الى وجوه كئيبة تعبر عن معاناة ما بعد الحرب فإذن المدرسة تنبع من الواقع.

الانطباعية شكل اللوحة وحده هو متعة العين .. متعة اللون والضوء والحركة.

فالفنان يمكن أن يعبر من أحلام وخيالات كالانطباعية التجريدية والمدرسة الأمريكية البصرية التي تنفذ الى المناطق الداخلية للأشياء.

لا توجد لوحة واقعية .. أنا أرسم خيال الشيء.. خيال يعبر عن الواقع والتجريد هو أكثر واقعية.. هو التصوير المستوحى من الواقع .. استخراج اللون لذاته.. لا أقصد شيئا سوى أنه لون حديث .. الفن لمجرد الجمال.. الفن لذاته وهذا ما تتبعه المدارس الحديثة . ما يهمني هو الجمال.. التنظيم في الوجوه والترتيب في الملابس.. كن جميلا ترى الوجود جميلا.. فن ما بعد الحداثة يركز على شكل الشيء ، استخدام اللغة لا يعني بالضرورة أن يكون معنى ما ».

* * *

محمد ملص عن فيلمه المقبل: رقص الطير مذبوحا من الألم قبل رصاصة الرحمة

حوار : حسام علوان *

تحضر صورة محمد ملص بطوله الفارع وذقنه الطويل وروحه الهائمة لتطل علينا في غيابها عنا ولتجعلنا في شوق لأن يكون لديه في عزلته الأليفة ما يخرجه لنا - في هيئة فيلم أو كتاب.

تحضر صورته بأفلامه كما بكتابته. الشاب المسافر الى موسكو لدراسة السينما - بعد أن درس الفلسفة في سوريا -، السينما التي ستصبح فيما بعد احدى مغامرتين كبيرتين في حياته - الأخرى هي الكتابة - تلك المغامرة التي تبدأ بانخطافه نحو عالم تاركوفسكي - السينمائي الكبير المنزلة الراحل - بحيث إننا في عالم الابداع المتمدد لا نستطيع أن نفصل ابداع محمد ملص عن مشهد حلم إيفان بأمه الغائبة وهو يواجه بقسوة دمار الحرب في «طفولة ايفان» أول أفلام تاركوفسكي الروائية الطويلة - ولا نستطيع أن نفصل قراءة محمد ملص عن قراءة ما يحرك إبداع تاركوفسكي من روح إيمانية خافتة تحاول أن تبحث للروح عن ملجأ وسط الخراب.

الانخطافة نحو الحلم كمجال لاستكشاف تجوالات الروح ومنذ أول أفلام محمد ملص الروائية القصيرة «حلم مدينة صغيرة» مرورا بـ«أحلام المدينة »- أول أفلامه الروائية الطويلة، كما في «المنام» فيلمه التسجيلي عن أحلام الفلسطينيين في المخيمات -، وصولا الى فيلم «الليل» - ثاني أفلامه الروائية، نجد أنها انخطافة حياة أيضا، انظر: إنه يستمع الى ابنه ويدون له أحلامه، ليستقوي الصغير بروحه منذ أيام صباه.

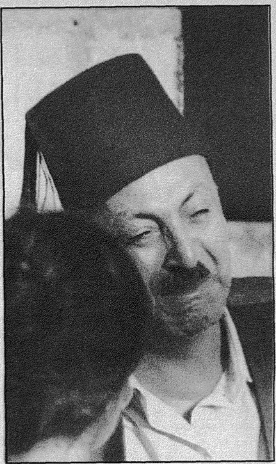
إن جوهر عمل محمد ملص يكمن في استعادة صادقة لمفاهيم كالشرف والكرامة والحب والصداقة لا من خلال حكم وخطابيات ولكن من خلال الذاكرة التي شكلت هذه المفاهيم - أو ربما محت وجودها -. محمد ملص برغم خيباته وأحزانه مازال لديه الكثير الذي يريد حكيه أوتصويره كذات لا تكف عن فعل الابداع، ذلك أن الفعل المبدع لمحمد



ملص هو إيروتيكا متواصلة لمقاومة الموت.

في الحوار معه راقبت محمد ملص وهو يتابع استيهاماته، وربما فإن هذه المراقبة كانت تجيب على أسئلة التقنية التي كان يمكن لها أن تطرح ، فالذات المبدعة في توحدها مع ابداعها لا تخرج شيئا إلا بما هي عليه، والذاكرة المبدعة لاتتشكل سوى من خلال مثل هذه المتابعة المستبطنة لاستيهامات الروح، كما أن الأزمنة التي تنقطع ثم تتصل فإذا

* ناقد سينمائي من مصر.



لقطة من فيلم «احلام مدينة»

بها تكمل ما انقطع – كأن كل زمن يمكن أن ينظر له على حدة مع ماله مع الأزمنة الأخرى من تقاطع –. انها ذات تستمع الى صوتها الداخلي ولا تبتعد مهما ابتعدت أو تغربت عن مفاصلها العضوية التي تشكلها، والى محمد ملص أهدي هذا المقطع الشعري من تأملات «ديفيد أنتين».

لنفترض أنك تفكر بحياتك أين تبدأ؟
أذكر أني خلت لوقت طويل أنها لم تبدأ
لكن هل في وسعك أن تتذكر متى بدأت حقا
انها تضمنت حسا بالوقت، لذلك تملكني
شعور الليلة ان لا شيء عنيت قوله قد انتهى بعد.

الحوار

* المقاربة التي أريد أن أبدأها معك هي مقاربة الكتابة والسينما كرافدين متصلين – برغم انفصالهما الظاهري – داخل ذاتك، فالكتابة التي تسعى لاكتشاف الذات وكمغامرة معرفية مفتوحة هي محك مستمر للسينمائي لاعادة اكتشاف متواصلة للعينين، كما أنه وداخل العمل السينمائي فإنك تسعى لأن تصل بصورتك الى ما بلغتك وحساسيتك الأدبية من رهافة، والمقاربة تخص ما يحيط بهذا المختبر الابداعي المتواصل من رعب؟

– طالما أتحدث عن الأشكال المتاحة لي للتعبير سواء في عالم الكلمة (الأدب) أو في عالم الصورة (السينما) فكنت أتمنى أن يكون أمام عينيك المسبر البصري لطبيب يدخل أداته داخل الروح ليجول في أرجائها ودهاليزها ويتأمل ... إنه عالم من الأوجاع ومتاهة من الخيبات كما هو الحال في دهاليز كل أبناء الجيل الذي أنتمي إليه في هذه المنطقة من العالم. لم يكن لدي أي ادعاء للمرارة أو الخيبة، كانت لدي الحاجة للتعبير عن ذلك، وكان القلم تارة والكاميرا أخرى.

في أرجاء هاتين الأداتين كنت أولا أسعى للتعرف على نفسي (التعرف على الروح – الوجدان –)، في هذه الرحلة وضعت لنفسي مهمة أو أهدافا كنت أشعر بضرورتها في عالم الابداع السينمائي أو الأدبي في بلدي وفي عالم الابداع في المنطقة العربية. ،هذه المهمة كانت دائما أن أشحن اللغة الأدبية بالصورة المرئية للتعبير عن عالم يقوم أساسا على البعد البصري فيه وأن أشحن التعبير السينمائي بنكهة ومذاق أدبي يجعل للسينما السائدة في المنطقة العربية تنوعها واختلافها أيضا كان الاحتياج التعبيري في داخلي حين يبحث عن مخرج له، حين لا يكون قادرا على الاحتقان في داخلي أكثر فإنه لا يختار وسيلته البعيدة بل وسيلته المتاحة، وفي عالم السينما لا يتاح ذلك دائما وخاصة في بلدان صغيرة وضعيفة الانتاج السينمائي مثل سوريا ، وحينها يكون الورق والقلم هما الأكثر استجابة والأكثر إتاحة، انها في جوهرها رحلة من الاحتياج التعبيري لا يفرق أساسا بين الوسائل والأدوات.

* في السينما هناك شيء مرعب آخر يعوق دائما الوصول بالعمل السينمائي الى ما فيه من روائية وبرغم أن الكتابة تلعب دورا مهما معك للتخلص من أي رغبة في الفضفضة الحكائية بالفيلم لتحكي الحكاية السينمائية بتكثيف يوائمها فإنه يظل بالفعل أن هناك أجزاء من الحكاية في مكان آخر غير الشاشة. ربما لا تكون المشكلة في عملك بالذات، ولكني واجهتها كمشاهد مع فيلم «المنام»، وكنت قد قرأت الكتاب عن الفيلم أولا، فظلت تجربة الكتاب أقرب إلي من الفيلم ذاته لا قترابها من التجربة المعاشة أكثر؟

– يبدو لي عبر طرح هذه الاشكالية التي تتحدث عنها للعلاقة بين الطاقات التعبيرية للأدب والطاقات التعبيرية للسينما إنها من ضمن اشكاليات تخضع لزاوية المتلقي للعمل سواء أكان قارئا أو مشاهدا للفيلم، ربما هذه المرجعية الخاصة بالمتلقي ليست هي ما يحكم حاجة الاختيار التعبيري لدي، إن ما يحكم حقا هو إيماني وإدراكي ووعيي ووفائي الحرفي والمهني للأداة التي أعمل عليها واستخدمها كمبدع.

هذا ليس محاولة على الاطلاق لوضع الأدب والسينما في كفتي ميزان للانحياز لأحدهما.

أدرك تماما الطاقة التعبيرية وفضاء عالمي الفيلمي دون تحجيم أو ميل أو استنتاج للعلاقة بين فيلم «المنام» والكتاب الأدبي الصادر عن الفيلم بعنوان «المنام – مفكرة فيلم» فإنه

المثال الوحيد بالنسبة لي شخصيا الذي أستطيع أن أشرح عبره ما أدعيه من الوفاء والوعي والادراك والايمان الحرفي والمهني للاختيار بين الأدب والسينما.

لقد كان فيلم «المنام» وسيبقى فيلما، أما كتاب «المنام» فهو محاولة أدبية لتجربة يعيشها السينمائي في عالم المنام الفلسطيني وفي أزقة المخيمات وهو يهجس في التعبير عن جوهرها حيث يتحول داخل النص الأدبي الى شخصية روائية في رواية اسمها «المنام» عبر هذا التلخيص أريد أن أجعلك - والقاريء أيضا - تطل بصورة محددة ومحسوسة على عالم تكون تارة صانعا له (كمخرج سينمائي تصنع فيلما) وتكون تارة أخرى ضحية له بحيث تجعل من نفسك عبر الأدب شخصية روائية في فضاء حياتي يشكل الابداع السينمائي قمرا يضيء ليله (ليل العالم الحياتي).

في النتيجة الفيلم أو الرواية في تلقي القاريء أو المشاهد قد يكون هو الشعور الذي عبرت عنه والذي توقفت أنت عنده كرحابة أوسع متاحة في عالم الأدب، لكن ذلك كما ذكرت سابقا هو زاوية المتلقي أو زاوية المبدع التي أخذتها لنفسي في تعبيري عن المنام الفلسطيني - مرة فيلما وأخرى كتابا (رواية).

* تعتمد في عملك نوعا ما على أعمال الذاكرة الفردية في مواجهة الذاكرة الجماعية - كما في «الليل» وأحلام المدينة وهو ما يضع عملك المنتمي لنوع معروف عالميا في السينما باسم «أفلام الذاكرة Films of memory أمام مجتمع مازال يجاهد رافضا أن يواجه هذه الذاكرة خالقا حالة من الضدية للمبدع تجعله في حالة حصار دائم من الخارج .. في المقابل فإني أرى ما تتحدث عنه في حديثك عن تحويل المبدع الى شخصية داخل عمله هو لعبة خطيرة إذا لم يتم التحكم فيها لأصبحت مجرد ألعاب مرآوية هي صدى لتماه مغلق مع الذات، وهو ما لا أعتقد أنك قد وقعت فيه - على الأقل في المنتج الابداعي - ؟

- بشكل صادق وصريح فإن أعمالي السينمائية أساسا لا تقوم على مواجهة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، انها تقوم على أساس واحد هو الانتقام من همجية محو الذاكرة فردية كانت أو جماعية - وهي تنطلق من اصطيادي داخل الروح لـ«اللحظات» التي تتقاطع في ذاكرتي كفرد وفي ذاكرة الأفراد في مجتمعي وبلدي، هذا التقاطع الذي يداخل بين الشخصي والذاتي في عالم الذاكرة العامة بأبعادها السياسية والوطنية والوجدانية كي أصيغ عبر هذه التقاطعات المشتركة ما يمكن تسميته، ليس بالذاكرة الفردية وليس بالذكرة الجماعية، بل الذاكرة الوجدانية للمجتمع.

أنا ضد أن يكون الابداع تعبيرا عما هو مخفي وما هو غير ظاهر، لأن وقتها يمكن أن يصير الابداع أشبه بمؤامرة تحاك في السر. أنا مع الابداع لأن يكتشف المبدع مكنونات النفس، حينها يكون التعرف على النفس والابداع أيضا في وقت واحد يصدران عن حاجة لحل الوجع والألم أو المشاكل، حينها يكونان أشبه بالعلاقة الديموقراطية مع النفس والعمل الفني، ربما هذا أيضا هو تشكل



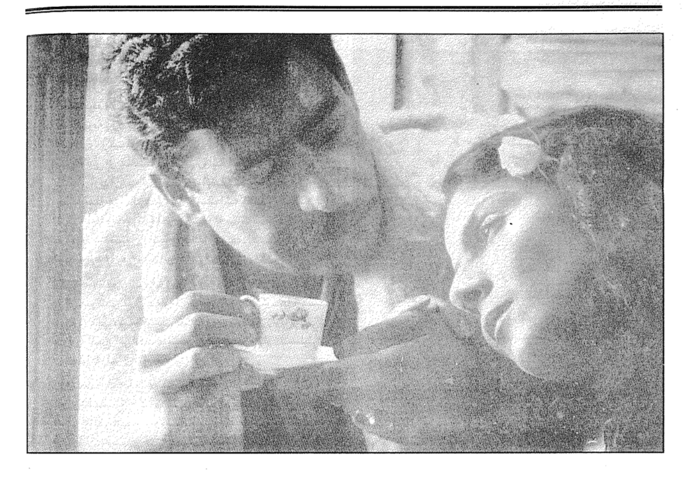
لقطة من فيلم «أحلام مدينة»

النفس والأفكار انتقاما من القمع الذي عاشته هذه النفس وهذه الأفكار - القمع والعسف والديكتاتورية غيرها.... وأرى أن فيما أفعله إتكاء واضحا على قول الرسول محمد «عليه الصلاة والسلام» الذي أرى أنه أول من صاغ في حضارتنا الاسلامية مبدأ أساسيا من مباديء حق التعبير الذي صاغته الحضارة الأوروبية في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر، وكأنها هي التي ابتدعته. لا ، على الرغم من إننا عشنا في مجتمعات - منذ الحضارة الاسلامية حتى اليوم - قامت على اغتصاب حق التعبير عند الانسان فإن هذه الحضارة وعلى لسان مؤسسها الأول الرسول ﷺ هي التي منحتنا هذا الحق حين قال جوابا عن سؤال سأله المحيطون به هو : «ما هو الاثم يا رسول الله؟» فأجاب «الاثم هو ما حاك في صدرك وخشيت أن يطلع عليه الناس.»

اني لا استنير بهذا الرأي فقط بل أتكيء عليه في علاقتي مع نفسي وفي علاقتي مع العمل الابداعي وفي تعبيري السينمائي والأدبي، لا شيء يجول في صدري وأخاف أن يطلع عليه أحد، لأني لا أريد أن أعيش في الاثم.

* ألا ترى أن هذا يقودنا الى الحديث عن المرجعية الايمانية في عملك، التي كثر الحديث فيها لدى تاركوفسكي كروح إيمانية صوفية، أو كماتحدث عنها محمد سويد [1] في دراسته الهامة من عملك؟

- كما ذكرت فإن المنتج الابداعي - التعبيري - (كتابة أو فيلما) هو فسحة للتعرف على دهاليز النفس، أما المرجعيات الغامضة التي تشكل النفس عبر سلسلة طويلة من التأثيرات والقيم والعادات والأوامر والنفي في رحلة ليست في جزيرة عارية وإنما في



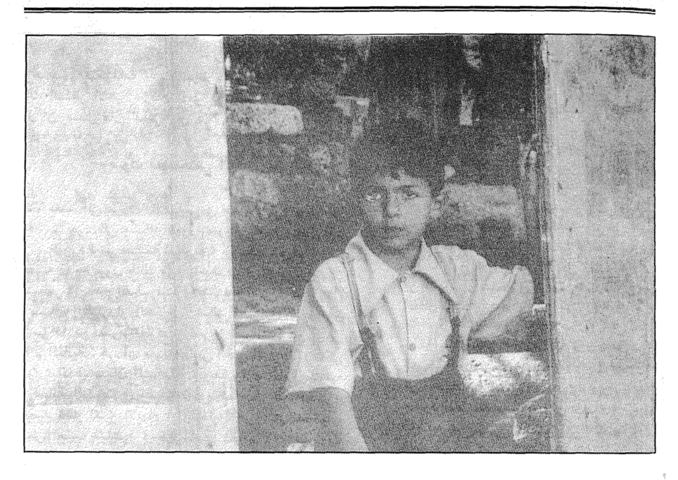
مجتمع كمجتمعاتنا، فإن هذه المرجعيات الغامضة لا تشكل بالنسبة لي هدفا حياتيا لتقييمها أو رفضها أو قبوله كمرجعيات وكأساس لتشكل الشخصية ، فأنا عبر رحلة العيش والعمل الابداعي أتعرف على نفسي وأفصح عن هذه الموجودات في داخلها، أما «من أين أتت؟» و«كيف تشكلت؟» و «كيف أصبحت في يوم من الأيام كبتا أو عقدا أو سمة فهي جوانب لم أضع لنفسي مهمة اكتشاف مرجعياتها وأساساتها، وهذا ليس تقليلا من أهمية اكتشاف هذه المرجعيات بالاختيار، فأنا أعتقد بأن التعبير الفني ليس من مهماته أن يكون صدى لغير النفس، أما حين يتحول أن يكون صدى لايديولوجيا ما أو نظام سياسي ما فأنا اعتقد أنه لا يصبح حينها منتميا الى عالم الفن والتعبير، لأنه سيغدو ليس صدى للنفس بل صوتا لسيدة : الايديولوجيا – النظام.

* للتعاون ما بينك وبين أسامة محمد وعمر أميرالاي أبعاد شخصية وإبداعية، أسامة محمد شارك معك في كتابة سيناريو «الليل» وشارك عمر اميرالاي في الانتاج كما أنك شاركت عمر أميرالاي في كتابة سيناريو «القرامطة» – لم ينفذ بعد – وأخيرا تعملون أنتم الثلاثة معا على مشروع مشترك ظهر منه حتى الآن فيلمان تسجيليان أحدهما عند رائد من رواد السينما السورية هو نزيه الشهبندر، والآخر عن الفنان التشكيلي السوري المعروف عالميا فاتح المدرس ، بالاضافة الى ما يدور حول تصوير أفلام عن مطرب كصبري المدلل وشخصيات أخرى فهل لك أن تحدثنا عن هذا المشروع؟

– اكتشفنا في لحظة من اللحظات بأن الموت هو حقيقة تهف رائحتها حولنا وفي لحظة وعي لمسؤولية ألا يغيب الموت في عالمه الأسود الداكن والمظلم ، وفي عالم مجتمعاتنا – كما سبق وذكرت – التي تضع على رأسها تاج الانتصار على الذاكرة بعد قتلها فقد اخترت أن نخرج من عالم تعرفنا على ذواتنا عبر الأفلام للتعرف على الذوات المبدعة في بلدنا لنرسم لها سينمائيا صورتها وصورتنا معها.

هناك بعد آخر لهذه التجربة هو التمرد على التهميش لنا وللسينما أمام طغيان التليفزيون ، وبالتالي اكتشاف الطاقة التعبيرية الحقيقية لهذه الأداة وكيف يمكن استبصار جمالياتها والتعبير عنها، هناك على القائمة عشرة شخصيات نأمل أن نسبق الموت إليها وكلها تحت عنوان «الوصايا العشر لذاكرة بلد». نتمنى أن نسبق الموت حقا لأن الموت قد انتظر نزيه الشهبندر لنصوره ومات بعدها.

وإذا كنت أتحدث معك عن هذه التجربة، فقد كنت أتمنى ألا أتحدث عنها إلا حينما نتحدث معا نحن الثلاثة كما عملنا معا على هذه التجربة ، لأني لا أريد أن أكون ناطقا باسم التجربة، بالاضافة الى أني اعتبرت أن هذه مشاركات بحد ذاتها قد نشأت عن مشاركات في أشياء أخرى لها علاقة



بالمهمات الابداعية التي وضعها كل واحد منا لنفسه.
احترم هـذه الـرغبـة في الا تتحدث عـن تجربـة مشتركـة إلا بحضور جميع المشاركين فيها، ولكن الملحوظة الوحيدة التي أريد أن أنوه إليها هـي في كون الفيلمين الأولين منها عملا على شخصيتين من جيـل مختلف عن جيلكـم أنتم الثـلاثة، بينما كان الموت قد اختطف جميل حتمل شابا [٢]، وبالمثل فإن في ضفاف جيلك ما هو برأيـي أفظع من الموت ألا وهو الاعتقال الذي لحق بشخص كابراهيم صموئيل[٣].

– أعـد نفسي قريبـا مـن مثل هـذه التجـارب في الكتـابة أو في السجـن، ولكن نحن إزاء الاختيار لسنـا في جدل وتحد مع الموت ولسنا إزاء تقييم ما يحدث الآن، بـل أن الاختيار ينتمي حقا الى رغبـة في رسم ذاكرة بلد مـن خلال شخصيات حققت حضـورا وفعالية كبيرة في حياة هذا المجتمع لكنه هو الذي كان جاحدا تجاهها والاختيار هكذا وفق التصور الـذي نعتقده نحن يعتمد على إدراك الحضـور الذي حققته هذه الشخصيات وللجحود الذي قوبلت به.

* آخـر الأسئلـة هـو عـن مشروعـك المقبـل ، والـذي أسميتـه «سينما الدنيا»..

– كما تسـألني أسـألـك : حينما أقـول لك «سينما الـدنيـا» فما الذي يحيلك إليه ذلك؟

* كعنوان لفيلم يحيلني الى الفودفيل..

– بمعنى ...

* بمعنى مسرحة كل شيء بنفس الدرجة بحيث لا يبقى شيء جديا..

– لقد اقتربـت كثيرا، ولكنه ليـس فودفيل بقـدر ما هـو «بـاروديـا» ما الذي تعنيه «بارودي» بالعربية؟

* أعتقـد أن الترجمة الحرفيـة لـــ Parody هـي «المحـاكـاة الساخرة».

– هـذا مـا أريـد عملـه، ولعلي سـأسعـى هـذه المرة الى الـرقـص في دهاليز الـروح بدلا من الاطلال عبر نوافذهـا ولعله رقص الطير مذبوحا من الألم قبل رصاصة الرحمة، أنا لا أمسك بين القارىء مرة واحـدة وأقوده الى عـالم هذا السينمائي الكئيب والمتشائم لكنـي حقـا أريد أن أجـرب في لحظـة مـا السخريـة مـن الموت والسينما والحلـم لعلي قد استطعـت بعـد المرور بتجربـة الموت (الموت الواقعي) عبر حادث سيارة[٤] أن أصبح أقل أوهاما.

الهوامش

١ – محمد سويد : ناقد وسينمائي لبناني.
٢ – جميل حتمل : قاص سوري توفي في الغربة (١٩٩٥).
٣ – ابراهيم صموئيل : قاص سوري معاصر.
٤ – حادثة كادت أن تودي بحياة ملص في ١٩٩٢ أثناء تصويره لفيلم «الليل».

* * *



لقطة من فيلم عائد الى حيفا لقاسم حول

غسان كنفاني مجددا على الشاشة: ماذا تبقى من «عائد الى حيفا»!؟

فاروق وادي*

(١)

في البحث الدائب عنه، لم نعثر على ما يشي باهتمامات غسان كنفاني السينمائية [١]، ربما باستثناء إشارة عابرة تومىء الى أن غسان كان قد كتب سيناريو ليوسف شاهين بعنوان«أزهار الخوخ» أو (زهر البرقوق) [٢]، مما يحيلنا فورا الى عنوان روايته التي لم تكتمل .. «برقوق نيسان» ويدفعنا الى مزيد من البحث والتقصي!

وسواء ثبت لنا انشغال غسان كنفاني في الكتابة السينمائية أو لم يثبت، فإن الباحث عن عين غسان السينمائية سوف يجدها، بصفائها وحساسيتها، حاضرة في رواياته المكتملة وغير المكتملة [٣].

وفي عودة الى فيلم «المخدوعون» الذي أخرجه توفيق صالح في العام ١٩٧١ عن رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» لعقد مقارنة سريعة بين الشريط السينمائي والكتاب، فإننا نعثر منذ اللحظة الأولى على تطابق بين المشهد الأول للفيلم والفقرة الأولى للرواية، وتكاد خيوط الامتداد والتواصل بينهما لا تنعدم حتى تخوم النهاية. ولعين الناقد أن تلحظ حتى أن اندفاع تيار الوعي في رواية كنفاني ، يقابله عند النقطة ذاتها قطع مونتاجي في الفيلم وارتداد الى أحداث وذكريات الماضي نفسها، كما تدفقت من قبل في وعي شخصيات الرواية.

الاخلاص لرؤية غسان كنفاني، هو الذي ميز عمل توفيق صالح، بغض النظر عما أضافه المخرج من تفاصيل تضيء الفكرة، أو أسقط من النص جملا فائضة عن حاجة الشاشة، أو عدل قليلا بما تقتضيه متغيرات الزمن بين صدور الرواية وعرض الفيلم، وما تفرضه عليه رؤيته هو كمبدع.

إذن لم تكن الترجمة السينمائية الحرفية للنص الروائي هي سر تميز «المخدوعون» وإنما الجدلية الصامتة بين القطبين، أي بين مبدعين ووعيين، والتي انتجت عملا آخر يفترق حينا ليتقاطع أحيانا مع أصله المكتوب ويضيء زواياه المعتمة. ولعل تلك الاضاءة ، هي التي جعلت غسان كنفاني يكتشف — بعد مشاهدته الفيلم بمنظور جديد — أن شخصياته، بحواراتها وأفكارها وجذورها الاجتماعية وطموحاتها، وأحلامها، كانت متقدمة عن الأفكار السياسية للكاتب عندما انتج الرواية. وعلى ضوء ذلك وجد غسان في نفسه قدرا من الجرأة ليقر أن فيلما مأخوذا عن روايته، ساعده في كشف داخلي لحقيقة أن شخصيته كروائي كانت أكثر تطورا من شخصيته كسياسي [٤].

(٢)

لست موقنا إن كان غسان كنفاني قد شاهد فيلم «السكين» الذي أخرجه السوري خالد حمادة عن رواية «ما تبقى لكم» ، إذ أن سنة انتاج الفيلم (١٩٧٢) كانت هي نفسها سنة رحيل غسان..

وإذا كان غياب غسان قد شكل فجيعة لمحبيه، فإن «سكين» خالد حمادة قد خذلهم على الشاشة، مشاهدين ونقادا وسينمائيين ، بحيث أن ذاكرة السينما السورية التي أنتجته باتت تتذرع بالنسيان، فلا تذكره إلا من قبيل الأرشفة والتوثيق!

ولم يكن «الكلمة ـ البندقية» لقاسم حول (١٩٧٢) فيلما يشتق صورته من كلام لغسان، وإنما عن غسان شهيد الكلمة، وتحية تسجيلية وثائقية في عشرين دقيقة للكاتب ، المناضل، الشهيد [٥].

لقد كان لتلك التحية أن تكتفي بحدودها، لولا إصرار قاسم حول على اخراج «عائد الى حيفا» (١٩٨٢)، فيلما روائيا طويلا عن عمل غسان الذي يحمل العنوان ذاته، ليضيف سكينا آخر الى جانب سكين خالد حمادة..

يقينا أن نوايا قاسم حول لم تتخط الاخلاص الشديد والحرفي لرواية غسان [٦]، غير أن عجز المخرج عن إيجاد المعادل السينمائي البصري المقنع لحركية الرواية وطروحاتها الذهنية الحادة في وضوحها ، إضافة الى فقر أدواته الفنية والتقنية، كل ذلك وضعنا أمام فيلم سينمائي ينسخ رواية كنفاني بشكل باهت بصريا، ومهتز تقنيا، ومباشر في طرح الأفكار على ألسنة شخصياته بفجاجة سياسية لا تراعي شروط الخطاب السينمائي، وكونه ينتمي في الأساس الى حقل الابداع لا الى الموعظة والتبشير.

(٣)

أمام سينما إيرانية متقدمة، تستثمر غسان كنفاني وتعيد إنتاجه برؤيتها وبكفاءات تمثيلية عربية (سورية)[٧]،نعيد الى قاسم حول، رغم كل ملاحظاتنا على فيلمه، اعتبار المشهد الأساس في الفيلمين . ونعني مشهد الخروج من حيفا..

يتقدم فيلم «عائد الى حيفا» عن الفيلم الايراني «المتبقي» للمخرج سيف الله داد، الذي يستثمر رواية غسان كنفاني

★ روائي وناقد فلسطيني.



غسان كنفاني

نفسها، في هذا المشهد الذي يعتمد على تحريك المجاميع الشعبية أثناء الهجوم الصهيوني على حيفا. ويبدو أن زمان ومكان تصوير المشهد كان لصالح الفيلم الأول، إذ اختار قاسم حول في مطلع الثمانينات،زمن تصوير الفيلم وزمن وجود المقاومة الفلسطينية المسلحة في لبنان، سكان مخيمي البداوي ونهر البارد في طرابلس لبنان لتصوير مشهد الخروج.

لم تكن جموع الناس في هذا المشهد تمثل، وإنما تعيد لحظة قاسية بعضهم عايشها جسديا، والآخر من خلال ذاكرة آباء أسرفوا طويلا في وصفها فأصبحت ملكا لتجربة الأبناء أنفسهم.وعلى النقيض من ذلك جاء مشهد الخروج في «المتبقي» الايراني باهتا، إذ بدت جموع الناس وكأنها ليست مهيأة إلا للهروب العشوائي.. وكانت حركتها بليدة وانفعالاتها باردة، ومقاومتها متواضعة. ومما أسهم في هبوط المشهد، عدم التفات المخرج الى وصف غسان كنفاني لرحيل الناس في الزوارق من البحر، فكانت حيفا سيف الله داد بلا بحر، رغم انه صور الجزء الأكبر من الفيلم في مدينة اللاذقية السورية، الواقعة على شاطيء البحر!

إن المقارنة بين المشهدين في الفيلمين تفضي الى حقيقة ان الحرارة والصدق، إذا لم يتوافرا في الجموع (الكومبارس) ، فإن الافتعال يمكن أن يجهز على واحد من أكثر المشاهد أهمية في الفيلم .. وربما أكثرها كلفة وبذل جهد، وهو ما حصل في «المتبقي» الايراني.

غير أن ذلك المشهد لم يكن خطيئة الفيلم الوحيدة، وإنما جزء من رؤية متكاملة، فنيا وايديولوجيا، حورت رواية غسان كنفاني وسطت على بعض عناصرها ، واقترحت علينا أن نرى غسان كنفاني في رداء ايديولوجي إيراني؟!

(٤)

ينهض فيلم «المتبقي» للمخرج الايراني سيف الله داد، على خيوط يستلها من رواية غسان كنفاني «عائد الى حيفا» ليطرح رؤيته الخاصة التي تفترق بشكل فادح مع رؤية غسان، وخطابه الروائي والايديولوجي[٨] .

لم يشر سيف الله داد في «تيترات» مقدمة الفيلم الى غسان كنفاني وروايته، وإنما اكتفى بإشارة مترددة في تيترات النهاية (التي تراهن على جمهور يغادر الصالة المضاءة في تلك اللحظة).. تومىء الى القاء «نظرة» على كنفاني و«عائد الى حيفا»!

تتجلى تلك النظرة في بناء سيناريو يتقاطع جزئيا مع رواية غسان، ليعود ويفترق معها في الجوهر والتفاصيل،بحيث يشكل نقيضا لمنهج توفيق صالح في اخلاصه الفني والفكري للكاتب وروايته والعمل على إضاءتها عند تحويلها من شكل إبداعي الى آخر. ويتمثل التقاطع الجزئي بين فيلم «المتبقي» ورواية «عائد الى حيفا» في التشديد على حدث تاريخي هو سقوط حيفا عام ١٩٤٨ وترحيل الجزء الأكبر من أهلها عنها، وحادثة ترك رجل وامرأة لطفلهما الوليد أثناء الهجوم الكبير على المدينة مع استيلاء العائلة اليهودية المهاجرة الى فلسطين على بيتهما وطفلهما.

أما نقاط الافتراق فإنها تحتشد بعد ذلك على امتداد الشريط. فزمن الفيلم يتوقف عند العام ١٩٤٨ بأحداثه

التاريخية مع أنه زمن مرتجع في الرواية التي تبدأ بعد سقوط الضفة الغربية عام ١٩٦٧.

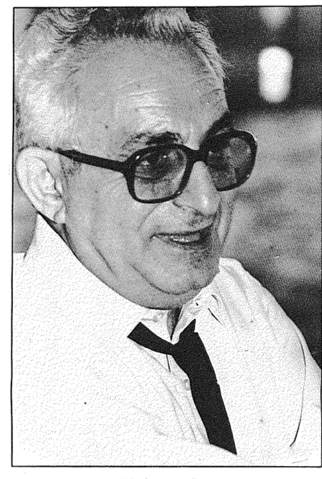
لن نتابع في الفيلم رواية غسان القائمة على عودة «سعيد س.» وزوجته «صفية» الى حيفا بعد احتلال الضفة عام ١٩٦٧ للبحث عن ابنهما الذي كانا قد تركاه قبل عشرين سنة،ولقائهما به بعد أن أصبح ضابطا في الجيش الاسرائيلي، ذلك لأن فيلم «المتبقي» منحهما الشهادة قبل مغادرتهما حيفا، إذ كانا يحاولان جاهدين الوصول الى بيتهما حيث الطفل. وفي مشهد سقوطهما ، رصد المخرج الايراني كماً هائلا من عناصر الميلودراما التي تستدرج العواطف الأولية بانفعالاتها الآنية، دون أن تترك أثرا يذكر في الوجدان..

وإذ يحتفظ الفيلم بأسماء كما وردت في الرواية، فإنه يحول بعضها الى شخصيات أخرى زرعها السيناريو في الفيلم دون أن يكون لها وجود في الرواية، أبرزها على الاطلاق شخصية «صفية» والتي هي في الفيلم والدة سعيد، ومحور الفيلم الأساسي.

تلملم «صفية» جراحها بسقوط المدينة والابن وزوجة الابن، وتقرر استعادة حفيدها اليتيم، الذي استولت عليه العائلة اليهودية،وتتحايل بالعمل لدى تلك العائلة كمربية للطفل.. في محاولة لاقتناص الفرصة من أجل استعادته، فتفشل ، رغم المساعدة التي تقدمها لها خلية المقاومة الوحيدة التي يقودها زوجها الصحفي المناضل والد سعيد، والذي ينال هو الآخر الشهادة قبل تحقيق حلمه بتفجير قطار صهيوني يحمل الجنود والذخيرة من حيفا الى تل أبيب!!

وتشاء المصادفات التقليدية للميلودراما ، أن تكون صفية والعائلة اليهودية، والطفل جميعهم في رحلة القطار تلك. فتحمل صفية وصية زوجها الشهيد، وحقيبة المتفجرات ثم تحتضن الطفل.. وتستقل القطار الذاهب الى مصيره الجهنمي..

وفي مشهد النهاية، يذهب سيف الله داد بالميلودراما الى تجلياتها القصوى، حيث تنسحب صفية والطفل والحقيبة الى مقدمة القطار المندفع بسرعة فائقة، وتجلس هناك لتتلو آيات مطولة من الذكر الحكيم، ولتقفز بعد ذلك من القطار وهي تحتضن حفيدها المتبقي، الصارخ في البرية، مع صوت الانفجار الرهيب.. الذي يمزق الحديد المندفع، والليل ، والأعداء!



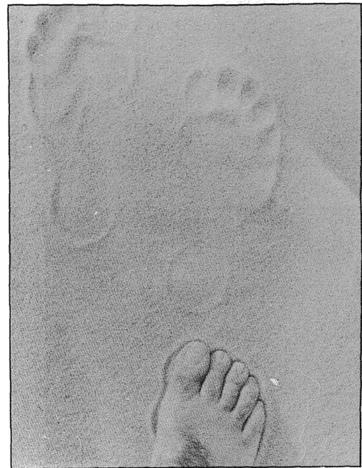
توفيق صالح مخرج فيلم «المخدوعون»

(٥)

ما يسجل لصالح «المتبقي» ذلك المستوى الانتاجي الحرفي العالي الذي تميز به الفيلم مقارنة مع فقر هذا الجانب في فيلم قاسم حول، والتقشف الانتاجي في فيلم توفيق صالح..

غير أن الترف الانتاجي ، مهما كان باذخا (وهنا لا أتحدث تحديدا عن «المتبقي»)، يظل عاجزا عن أن يشكل شفيعا لأي فيلم، وعن الارتقاء بالتقنيات العالية الى مستوى الابداع!

وإذا ما دخلنا في التفاصيل الشكلية لفيلم «المتبقي»، فإننا نجد الخلل متغلغلا فيها.. بدءا من الملابس التي لا تمت الى المكان بصلة، وانتهاء باللهجة غير المقنعة، والذي يفاقم من انكساراتها اختلاط العامية الشامية التي تتحدث بها الشخصيات الفلسطينية مع العربية الفصحى



لقطة من فيلم لقاسم حول

التي تتحدث بها الشخصيات اليهودية!

مع ذلك، فإن ما يطرحه «المتبقي» يظل يكمن في الأساس في سؤال مدى المباح فيه عند تحويل عمل أدبي الى عمل سينمائي، ومدى الاخلاص للنص الأصل، سواء في التقاط التفاصيل الدالة الدقيقة، أو في صياغة خطاب سينمائي برؤية جديدة لا تنأى كثيرا أو تتناقض مع جوهر الخطاب الروائي.

الهوامش :

١ – في كتاب ضم عشرات المقالات الصحفية النقدية التي كتبها غسان كنفاني (٢٤٧ صفحة من القطع الكبير) لم نعثر سوى على إشارة واحدة عابرة تومىء الى السينما، حيث يشير كنفاني الى مؤلف كتاب ساخر قائلا أنه «يشبه بوب هوب، بينما نريده شارلي شابلن (قبل اشتراكه في فيلم صهيوني)»، راجع كتاب : غسان كنفاني «فارس فارس»، (جمعه وقدم له محمد دكروب)، دار الآداب ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية بيروت ١٩٩٦.

٢ – عن حديث أجراه هينبل وخميس خياطي مع المخرج توفيق صالح في أيار/مايو ١٩٧٦، راجع كتاب وليد شميط وغي هينبل «فلسطين في السينما» منشورات فجر – بيروت – باريس د. ت. (أواخر السبعينات).

٣ – لا تندرج في السياق الرواية التي نشرها غسان كنفاني تحت عنوان «من قتل ليلى الحايك» مسلسلة في مجلة «الحوادث» اللبنانية (ابتداء من العدد ٥٠٢ وحتى العدد ٥١٠ – حزيران تموز، آب ١٩٦٦)، والتي قدمت مقترنة بمجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية التمثيلية برؤية سينمائية أخرجها الناقد السينمائي الراحل سمير نصري. وقد صدرت الرواية بعد سنوات من استشهاد غسان كنفاني تحت عنوان «الشيء الآخر»، مع احتفاظها بعنوانها الصحفي سابق الذكر كعنوان فرعي، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية – ١٩٨٠.

٤ – من آخر حديث مع غسان كنفاني أجراه كاتب سويسري، راجع مجلة «شؤون فلسطينية» العدد ٣٥، تموز/ يوليو ١٩٧٤ (وقد أعيد نشره في كتاب «غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا» بيروت – الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ١٩٧٤).

٥ – يقول المخرج عن فيلمه هذا (١٦ ملم – ابيض وأسود) أنه : «وثيقة عن الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني الذي استشهد في الثامن من تموز عام ١٩٧٢ بعد أن وضعت المخابرات الأمريكية والصهيونية متفجرة في سيارته وهو في طريقه الى مجلة الهدف التي يرأس تحريرها. ويؤكد الفيلم على أن الكلمة الشجاعة لها فعل البندقية في مسيرة الثورة». راجع : قاسم حول «السينما الفلسطينية»، دار الهدف ودار العودة – بيروت، ١٩٧٦.

٦ – يقول بول وارن: «إن عملية تحويل شكل فني الى شكل فني آخر تؤدي الى خلق عمل جديد تماما. فعملية تحويل الروايات الى السينما، حتى تلك الي تحاول أن تكون أصدق العمليات نقلا للأصل (...) تولد شعورا جماليا يختلف كل الاختلاف عن ذلك الشعور الذي توليه قراءة الروايات الأصلية، ذلك لأن وسيلة الاتصال الجماهيري – أي اللغة – مختلفة. فاحداها لغة أدبية تقوم على الحروف الأبجدية الهجائية، أما الثانية فهي سمعية مرئية». راجع بول وارن «السينما بين الوهم والحقيقة»، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٢.

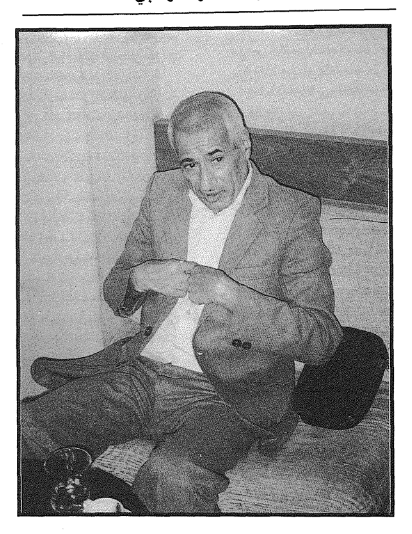
٧ – قام بالأدوار الرئيسية فيه : سلمى المصري، خالد تاجا، بسام كوسا، جمال سليمان، جيانا عيد.

٨ – يرى لوي دي جانيتي أن بعض التغييرات الفنية التي يجريها سينمائيون على النصوص الأدبية «تبدو أقرب الى الكفر»، وهو يعود الى التأكيد على أن «الرائعة الأدبية كثيفة الاشباع بالمعلومات، وعلى صانع الفيلم أن يسعى جاهدا للعثور على المعادل السينمائي بدون تشويه لطبيعة المادة الأصلية»، راجع: لوي دي جانيتي «فهم السينما»، ترجمة جعفر علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ودار الرشيد للنشر – بغداد ١٩٨١ ص ٤١٨ – ٤٢٦.

* * *

الشاعر حسب الشيخ جعفر في حوار شامل وعميق لـ(نزوى)

حاوره : محمود الرحبي*



- ــــــــــــــــ المحاكاة الصنمية والتقليد لا يخلفان إلا شعرا اعتياديا.
- ــــــــــــــــ دون النبش في التراث يخلو العمل الفني من حجر الزاوية.
- ــــــــــــــــ يمكن أن يجد الشعر مراميه في فيلم إيطالي أو لوحة تشكيلية.
- ــ سر بقاء عمر بن أبي ربيعة والمتنبي وأبي تمام وغيرهم، هو اقتحامهم لأماكن مجهولة وغير مألوفة.
- ــــــــــــــــ مقاييس التذوق تنتقل من تلك الحقب البعيدة الى زمننا هذا.
- ــــــــــــــــ عندما أترجم فكأنني أنتقل من كهف مظلم الى غرفة مضيئة.

وديع حد الطفولة ، يداه ترتعشان قليلا وقلبه يخفق بالألفة، تمتد تجربته الابداعية الى قرابة الأربعة عقود، التقيته في بغداد وكان هذا اللقاء عن تجربته في الشعر والسرد والترجمة.

* مقاييس الشعر العظيم في نظرك.

- حقيقة الشاعر هي اضافته لما سبقه، سواء كانت هذه الاضافة راهنة في عصرنا هذا أو تلك الاضافات التي اضافها عظماؤنا القدامى ، وان سر خلودهم وأهميتهم التي نستشعرها الآن بقوة رغم بونها الزمني. هي في مدى اضافتهم وليس في كمية ما كتبوه.

* تقصد الاضافة الحياتية؟ بمعنى التعمق في إذابة التجربة في العمل الابداعي أم الاضافة الثقافية القائمة على النبش في اللغة ومفرداتها؟

- الانطلاق من التجربة الشخصية أساس الشعر العظيم، ولكن يجب أن يحاذيه خلق لمفردات ورؤى جديدة، تستطيع أن تقرب الأحاسيس وترقى بمحتوياتها، فالشاعر إن لم يضف شيئا آخر، شيئا غير مشابه، لم يكن الا تكرارا أو إعادة لما سبقه ، فعمر بن أبي ربيعة ، سر بقائه ليس في صدق ترجمته لأحاسيسه فقط، وإنما في اقتحامه لأماكن شعرية غير سائدة ،وهذه إضافة عمر بن أبي ربيعة،وعندما ننظر الى شعر أبي تمام مثلا نجد إضافة من نوع آخر، وقس على ذلك المتنبي . وأبانواس . لكل من هؤلاء اضافته التي تختلف عن إضافة من سبقه، سواء في اللغة أو في الصياغة أو في اختيار المواضيع.

* ولكن لا يكون هذا مدعاة الى التخلي عن المواضيع الشعرية ذات الالتصاق الشديد بالحس البشري منذ الأزل. أم ان التجديد عليه بالضرورة إلا يلغيها.

- بل يثبتها. ولكن بحس مغاير ، فمثلا عندما نستدعي موضوعة الحب تلك التي تتضاعف أهميتها عبر الأزمنة والحقب، فمكمن الأهمية ليس في تكرار طرحها وتناسخه، بقدر ما يحمله كل طرح من تجديد ومغايرة عما سبقه، فهل الشاعر الحديث عندما يشحذ همه لطرح تجارب من هذا النوع. أن يطرحها كما طرحها عمر بن أبي ربيعة مثلا. لا أعتقد . فالأهمية تكمن في طرح هذه التجربة مجددة ، أي بطرح رؤى وصور وإضافات جديدة لا تذكر القاريء بعمر بن أبي ربيعة أو بمجنون ليلى أو بعمر أبوريشة أو السياب، فأهمية الشاعر هي أنه عندما يطرق موضوعا ألا يذكر القاريء بشاعر آخر. أما المحاكاة الصنمية وترجمتها بنفس ما ترجمت، فإنها لا تخلق الا شعرا اعتياديا، يمكنها أن تخلق أبياتا وقوافي وشعرا ولكنه بالتأكيد ليس الا شعرا اعتياديا. فالخطوة الأساسية في الشعر هي الاضافة وعدم التذكير بأي تجربة أخرى.

* في تجربتك الشعرية نرى أنك تسعى الى شعرنة التفاصيل وذلك بتصعيد هذه التفاصيل وإرقائها الى مستوى الشعر، نرى الى جانب الرصد الشعري هذا، ومن جانب آخر من جوانب الشعر العربي الحديث اشتغالا من نوع آخر يمكن تسميته اقترابا بشاعرية الرؤيا تلك التي تشحذ نسغها من الذهني والغيبي واللاملموس.

- أنا أحبذ تقسيما من نوع آخر وهو الابلوني والباخوسي، وهذا التقسيم كان شائعا حتى بعد نيتشة،والابلونيه تعني الاشراق والوضوح في طرح التجربة بينما تعني الباخوسية الغموض والتشابك والفوضى. فعندما ننظر مثلا الى الشعر العراقي ونقسمه حسب هذين التقسيمين ،نقف في الابلوني أمام قصائد سعدي يوسف لأنها تجربة صافية ومنسجمة وذات أبعاد واضحة، ونقف في الابلوني أمام تجربة السياب والبياتي ، لما تكتنفه قصائدهما من تأمل وشرود وتحليق واجتياز آفاق غير واضحة المعالم.

وتجربتي أنا أقرب الى الابلونية منها الى الباخوسية.

* نسألك عن رؤيتك لقصيدة النثر في العراق وتقييمك لها؟

أستطيع التأكيد على أن لتجربة حسين مروان وسركون بولص دورا في وضع حجر الأساس لقصيدة النثر في العراق.وأنا حقيقة من المشدودين لقصيدة النثر.

* رغم أنك لا تزاولها.

- لأن الرؤية الجمالية لدي لا تؤطر بإطار معين. فلا تمييز لدي بين اللوحة الخلابة والقصيدة الخلابة. التأثر واحد، قصيدة النثر في العراق أصبحت الشكل الأكثر الحاحا لدى الاقلام العراقية الجديدة.

* من حيثيات كلامك أرى أنك تقر التجانس والتعايش بين الشعر ومختلف الفنون الابداعية. رواية، مبرح، سينما، تشكيل، موسيقى ...الخ.

- أنا حقيقة لا أضع الشعر في خانة معينة هي خانة الشعر أو خانة الدواوين الشعرية المكتوبة. إنما أجد الشعر في لوحة أو في سيمفونية أو في فيلم سينمائي، وتحديدا يمكن أن أجد جوهر الشعر ومراميه في فيلم

★ كاتب من سلطنة عمان.

سينمائي إيطالي أو في لوحة من لوحات فان جوخ. فأجد هنا نفسي شاعرا أقرب الى فان جوخ منه الى شعراء عديدين، لماذا انطلق هذا المنطلق؟ لأن الشعر ليس محددا بقوانين فنية، إنما الشعر في تصوري هو هذه الروح الكامنة في أي نص إبداعي سواء كان فنا تشكيليا أو شريطا سينمائيا أو مسرحية، أجد نفسي أحيانا أقرب الى صفحات كافكا وفوكنر من عشرات الشعراء الآخرين، في الفصل الأول من رواية (الصخب والعنف) أجد نفسي أمام حقيقة الشعر التي لا أجدها وتطفر من بين يدي في كثير من الدواوين الشعرية، فأنا أنظر الى قصيدتي ليس قياسا الى قصائد الشعراء الآخرين، إنما قياسا الى ما استطاع الفنان التشكيلي أو السينمائي أو الموسيقي العظيم طرحه في أعماله.

* نلمح أن الغربة واصطراع نوازع الحنين والفقد هي التيمات الأكثر بروزا في تجربتك الابداعية.

– الشاعر الفذ والحقيقي يعيش غربتين غربة مكانية وغربة زمانية. لأن الشاعر لا ينتمي الى مكان جغرافي بعينه. إنما ينتمي الى العالم ككل. وانتماؤه الى العالم ككل يجعل منه غريبا، فأنا شخصيا انتمي الى العالم ككل أو في الأقل الى بقع جغرافية محددة هي التي أجد نفسي فيها منسجما وعندما أجد نفسي في بقعة لست على اتفاق معها فهي ليست بالنسبة لي وطنا، كما أن القرية الطفولية أو المدينة الطفولية هي المنطلق الأول لغربة الشاعر، فأنا عندما انتقلت من العمارة الى موسكو أي من العراق الى بلد أجنبي، لماذا أصبحت موسكو بالنسبة إليّ كشاعر تشكل الرعشة الفنية أو الخفقة الفنية التي ظلت ترافقني أكثر من ثلاثين سنة، بقوة تلك الخفقة أو الرعشة التي ابتعثتها في نفسي القرية الطفولية ، فأنا أنتمي روحيا الى مكانين في الآن نفسه، الى مكان قروي طفولي وهو العمارة ومكان روسي ثلجي غابي سهوبي عواصفي ، فأجد نفسي ممزقا بين منطقتين وهما منطقة الطفولة التي تشكل بالنسبة لي الهور والطيور البرية والجواميس والفلاحين والخضرة العراقية والتلال القديمة وتشكل أيضا امرأة معينة، امرأة قروية كانت الحلم الجمالي الذي استطعت من خلاله أن أنتمي جماليا الى الرؤى الجمالية الأخرى، أي مازلت الى الآن أنظر الى أي امرأة انطلاقا من الرؤية الجمالية الأولى التي شكلت ملامحها امرأة قروية معينة اسما وجسدا ، فقد كانت السنوات الأولى من حياتي في موسكو هي مجرد حنين أو انشداد عنيف الى مكان آخر وهو العمارة، كنت طيلة السنين التي عشت فيها بموسكو اتطلع الى العودة الى هذه القرية الى هذه المرأة القروية الى تلك التفاصيل التي حفرت أخاديدها في روحي، ولكن بعد أن عدت جغرافيا الى هذه القرية الأولى وجدت نفسي أعيش حالة أخرى وهي الحنين المعاكس أو الردة الحنينية الى موسكو التي كنت غريبا طيلة أقامتي فيها ومشدودا بوتر عنيف الى القرية، وعندما عدت الى القرية وجدت أن ذلك الوتر الحنيني قد رافقني وانشد محولا اتجاهه الى موسكو وظلالها وغاباتها وثلوجها وهكذا، فالآن عندما أعود الى موسكو سأعيش تلك الغربة التي اجتاحتني فور اطراقتي الأولى الى سمائها الشاسعة هذا ما كنت أعنيه بالغربة المكانية للشاعر، أما فيما يخص الغربة الزمانية فإن الفنان مثلما هو ينتمي الى بقع مكانية متعددة فهو ينتمي كذلك الى بؤر زمانية متعددة وهذه البؤر أو المدارات لا تحدد بقرن أو عقد أو فترة معينة، أنا قد أجد نفسي مثلا قريبا الى المدار العباسي أو المدار الخيامي الفارسي أو الى المدار الاغريقي فحنيني وتشكلي الروحي يدفعانني لأن أعيش مراحل زمنية غابرة، فحفنة السنين التي عشتها الآن بجسدي لا تشكل بالنسبة الى إشباع فنيا أو حياتيا كما تفعله تلك الحقب والسنوات الماضية التي تشكل طموحي الجمالي فقد تشكل مثلا إحدى الشخصيات النسائية الروائية من القرن التاسع عشر الجمال الجسدي أو الجمال الانسوي بحيث أظل أبحث عن هذا الجمال الضائع رغم معرفتي أنه لم يعش زمننا، وما أنشدادي الى هذه النماذج الغائرة في الزمن إلا لكونها تشكل بالنسبة إليّ رؤيا جمالية مطلقة.

* عودة الى قصيدة النثر هناك نقاد يبرهنون على أن قصيدة النثر هي المحطة الأخيرة للشعر. وما سيأتي إنما هو امتداد واستمرار لها.

– كل مرحلة شعرية لا يمكن أن تكون هي المرحلة الأخيرة في الشعر فقصيدة النثر مثلا لا تعني لدي سوى نص فني وشعري، كانت تفعل التأثير نفسه الذي تفعله المسارات الشعرية السابقة، فهي ليست سوى محاولة شعرية جادة للوصول الى المنطلق الجمالي، فهي ساقية ضمن السواقي التي مر بها الشعر العربي تلك السواقي التي تصب في النهر الجمالي الكبير، فأنا أجد نفسي أقرب الى النماذج العليا من قصيدة النثر روحيا وذهنيا من عشرات القصائد الموزونة.

* غموض طرحها . والتباس تأثيرها على المتلقي، من العبارات التي يلوكها مهاجمو قصيدة النثر.

– ما يجعل النص غامضا هو غموض الرؤيا. غموض طرح هذه الرؤيا وليس غموض التجربة، فقد أعيش تجارب حياتية مبهمة ومعقدة في تشابكها وتعددها . ولكن ليس بالضرورة أن يكون طرحي الشعري بهذا التشابك وفي المسألة إلتباس كبير.أتذكر حكاية لسارتر سمعتها منه بأذني من معهد غوركي بموسكو عندما كنت طالبا ، أثناء حديثه عن تجربته الفلسفية ، قال : أنا أحيانا أقرأ الصفحات التي كتبتها قبل مدة فأجدها غامضة في نفسي فأضحك، فسأله أحد الطلبة. هل هذه الحالة تمر عليك دائما. فقال سارتر أحيانا.

* الاشكالية في وعي المتلقي.

– أو في النص نفسه. مادامت الأذن العربية التي اعتادت الأوزان تقبلت ايقاعات خارج وزنية فلماذا لا تتقبل قصيدة النثر، فالسر يكمن في النص سواء كان موزونا أو غير موزون، فالنص الجيد لابد أن يخترق الذاكرة الشعرية ولو بعد زمن ، فكيف استطاع النص البودليري بمرور سنين طويلة أن يطرح نفسه أقوى من النص اللامارتيني أو الهوجوي.

* رغم أن النص البودليري لم يكن يحسب للمتلقي حسابا مباشرا.

– نعم. فعلى الشاعر ألا ينتظر ردودا فورية، طالما أنه كتب نصه عن اقتناع وحسب ايقاع تمليه عليه لحظات انسجامية مع الذات فطالما ان الشاعر مقتنع بنصه فإن هذا هو الحكم النقدي الأكثر صلابة.

* إذن ما الذي يعوق القصيدة نحو توجهات فنية راقية؟

– القصيدة التي تقف أمام حواجزها ليست قصيدة عظيمة، أن القصيدة الراقية هي التي تصل الى ذروتها انسيابيا دون الخضوع أو الاستجابة لأي عوائق فنية تعترضها، فالقصيدة أو العمل الابداعي الذي يقف أو يتعطل أمام العوائق التي تعترضه ليس سوى محاولة فنية كسيحة، فمنذ الأوائل. القصائد المهمة والتي نستقبلها الآن بذلك الاصغاء الراقي هي تلك القصائد التي استطاعت أن تبتلع عوائقها والا لما وصلت إلينا بهذا الدفق الذوقي الآسر.

* لو نتطرق قليلا الى تجربتك السردية. ونستوضح بعض المحفزات التي يوقظها السرد لديك. هل هي محفزات استذكارية واستطراد لما اختزلته القصيدة بقوانينها التكثيفية مثلا؟

– هل تقصد السردية الشعرية . أم سردية الفنون الأخرى؟ لأن قصائدي بها هذا المنحى التفصيلي المنفتح على السرد.

* ما أعنيه تحديدا هو تجربتك السردية الخالصة. لاسيما عملك الرائع والثري بعنوانه «الريح تمحو والرمال تتذكر» حين تعتمد الانفصام السردي والنقلات الشاهقة بين حياة موسكوفية راهنة وحياة بعيدة كل البعد زمانيا ومكانيا حيث الطفولة وردهاتها المظللة ما يحفز قوة الانشداد والاستذكار الأمر الذي لا توفيه القصيدة الشعرية حقه كاملا حين استعادته شعريا.

– نعم . ان النواحي السردية شائعة أيضا في كتاباتي الشعرية، فمثلما أجد نفسي في كتابي الأخير «الريح تمحو» أمام رؤيا جمالية قد أقول أنها جديدة، فأنا كذلك في قصائدي أقف أمام نفس الرؤيا، لأن ما كتبته في «الريح يمحو» ينطلق من خلال نفس المؤثرات الشعرية أو نفس ذلك الرفق السحري الغامض الذي تولد منه قصائدي الشعرية، وهذه النقلات التي تفضلت بذكرها سبق وأن مررت عليها عبر التكثيف الشعري من تجربتي، ولكن يبقى الفارق وهو انه في حالة كتابة القصيدة أكون محاطا بالضبابية محاطا بالغموض ، ومقيدا بدفقاتي الروحية الوميضة الخاطفة أما في الكتابة النثرية فإنني أسبح في مساحات ورقع واسعة وغير محددة بالقانون أو الدفق الشعري.

* هل نستطيع أن نلمس الأبواب التي تدخل بها الى ذلك الوصف الجمالي المرصع بالظلال وبأصابع الخفة التي ترش خدرها الناعم على الأشياء والعناصر. بمعنى هل الحالة الوصفية تسبق المادة الموصوفة. لديك أم أنها تخرج ضمن دفق أحادي واحد؟

– في الحقيقة إن ما أحاول الامساك به يأتي من موقع الوصف وليس متخلفا عنه أو تابعا له، سأضرب مثلا فقد تجدني مارا في شارع معين أو في ساحة معينة فما يعنيني أو يستوقفني في كل هذه المساحة هو واجهة أو زاوية معينة وهذه الزاوية التي تختصر بالنسبة اليّ الشارع كاملا واتصور أن الظلال التي تفضلت بذكرها أقرب الى هذه الزاوية الضيقة التي تشكل البؤرة لمساحة مكانية هائلة، واذكر أكثر تقريبا في زمن ما من حياتي في ١٩٦٨ بالتحديد كنت أرتاد مقهى معينا في بغداد اسمه مقهى البرازيلية، وقبالة المقهى يوجد مخزن للأحذية، في واجهة المخزن تجلس بائعة، هذه الفتاة بملامحها وبتقاطيع

وجهها استطاعت أن تتشكل في ذهني باعتبارها وجها سومريا، هكذا بكل تحديد، ثم بعد ذلك بزمن. اكتشفت أنها فعلا ذات اسم عراقي قديم، رغم اني لم أحاول التقرب منها أو إثارة وجودي أمامها، ولكن لماذا هذه الفتاة استطاعت أن تشكل بالنسبة إلي شارع الرشيد بأكمله، ولماذا كان وجودي في هذا الشارع يختصر بهذه الزاوية وبهذا الظل الذي يتأرجح حول الفتاة. وقد استطعت أن أنطلق من مخزن الأحذية هذا والوجه الفاتن الذي يتصدره الى عوالمي الشعرية ودفقي الشعري المترامي والشاسع الى بابل وسومر والعالم كله.

* قد يقول قائل، أن حسب الشيخ جعفر أنجز مشروعه الشعري وأكمله بالشكل الذي اقتنع به واتجه الى الاستجابات الاستطرادية التي يوفرها ويتيحها السرد أكثر من غيره، ما مدى حقيقة هذا الرأي؟

- أنا أحترم هذا الرأي. انني لم أحقق طموحي الشعري. لم أحقق الا جزءا بسيطا منه ولو أن الصحة والزمن قد لا يسعفانني بتحقيق هذا الطموح فمازال مشروعي الشعري مشروعا مستمرا، أما الاتجاه الى الرواية أو السيرة فهو محاولة أخرى للامساك بحفنة الصفاء الأزرق، كما أسماها صلاح عبدالصبور، أنا الآن انتهيت من انجاز رواية جديدة، حاولت فيها أن أطبق أصابعي على حفنة الصفاء هذه. وهذه الرواية تختلف عن «الريح تمحو»، منحى وتكنيكا، ففي هذه الرواية اقترب من الطرح التراثي البعيد كمرصد أصيل أو كنافذة هامة للتعبير.

* كيفية الاستفادة فنيا من التراث واذابته في الراهن الابداعي؟

- في تصوري إن حجر الزاوية الفني هو التراث، فبدون النبش في التراث يخلو العمل الفني من حجر الزاوية، فالكاتب بالتأكيد ينتمي الى لغة يطرح بها نفسه وفنه الى الآخرين، فهو يطرح ابداعه عبر لغة تختلف كمفردات عن اللغة الشائعة والعامية وهذه اللغة الفنية بطبيعة الحال تتحاقب وتتوالد عبر قرون ملصقة بها كل طارىء ومستحدث ومتغير، فالكاتب عن طريق توسعه وابحاره ونحته في التراث يتيح لهذه اللغة خصوصيتها ويبرر ثباتها واستمرارها، فالتراث مهما بعد وتوغل يبقى محافظا على نفس طراوته كما كانت منذ زمن امرىء القيس والنابغة، فمقاييس التذوق تنتقل مختصرة هذه الشساعة الزمنية من تلك الحقب الى زمننا هذا، وهكذا بالنسبة الى ما نعتقده الآن فنا جيدا، فسوف يتحول بدوره الى تراث مع مرور الزمن.

* ما الحقب والرموز التاريخية التي تراها أقرب الى ذائقتك من غيرها؟

- أنا شخصيا أنظر الى التراث العربي كذائقة استمرارية من خلال ثلاثة أعمدة شامخة: القرآن الكريم ونهج البلاغة وديوان المتنبي، مع تقديري لشوامخ أخرى مثل أبي نواس وأبي تمام، ولكن هذه الأعمدة الثلاثة تشكل بالنسبة إلي مثلما قال توفيق الحكيم مرة عن الأعمدة اليونانية التي تقف بثبات أمام الزمن وتحولاته، فبعد هذه الأعمدة الثلاثة تتدفق الانجازات المهمة الأخرى، فبالنسبة إلي يأتي بعد هذه الأعمدة أبو نواس ثم أبوتمام.

* أبو تمام بعد أبي نواس!!

- نعم أبونواس أولا ثم أبوتمام وقبل هؤلاء جميعهم المتنبي الذي أعتبره اختصارا ثقافيا وفلسفيا لمن كانوا قبله، وفي هذا اختلف مع صديقي الشاعر سعدي يوسف، الذي يعتبر أبا تمام هو الذروة عندما كتب عام ١٩٦٠ مقالا أسماه «الخضرة» متحدثا عن أبي تمام قال فيه، لقد ذهبت الى مضيق جبلي شمال العراق حاملا معي كتابين فقط «أوراق العشب» لوايت واتمان وديوان ابي تمام، وهذا الميل يشاركه فيه السياب حين يعتبر ابا تمام هو النقلة الهامة في الشعر العربي.

* وما الذي جعله يحتل مرتبة متأخرة نسبيا في ذائقتك؟

- هو استغراقه وتشبثه بالمقدمات الطللية، مع الصورة الهائلة طبعا نلحظ ذلك بقوة في قصائد المديح لديه، مما جعله مأسورا للبنية الجاهلية والأموية، رغم اشتقاقاته اللغوية الجديدة والهامة، وأضيف شيئا آخر وهو أن الرعشة الجمالية التي استشعرها لدى قراءتي للشعر التقليدي استطاع أن يستعيدها الجواهري في قصيدته «المقصورة» التي أعتبرها احدى شوامخ الشعر العربي، والتي أحسست من خلالها بنفس الرعشة الجمالية لدى قراءتي لقصيدة «المنارة» لسان جون بيرس.

* السيرة العظيمة والفذة في رأيك هل هي تلك المخلصة لتسجيل الحذافير وابرازها بحرفيتها أم أن هناك عوامل يجب أن تولى أهمية أكبر مثل اللغة الجمالية وابراز الحالات الملتصقة بالمناخ الموصوف؟

- أنا أتصور أن كتابة السيرة ليست استعادة لما كتبه وعاشه الفنان أو الشاعر فإذا كان الكاتب قد استنفد عبر كتاباته العديدة السابقة جزءا من حياته أو من عوالم

محيطه ومناخه فلماذا يكون مضطرا بعد هذا الى كتابتها مجددا، اذا كانت ابداعاته تشكل درجات ضمن سلم سيرته أو حياته، ومن ناحية أخرى فالقوانين التي تحكم السيرة الذاتية ليست نفس القوانين التي تحكم الرواية ففي السيرة ينبغي الصدق في ذكر الجزئيات، فعظمة اعترافات جان جاك روسو هي تأكيده على استعادة تجاربه بصدق، بحيث استطاع أن يطرح تجربته الطفولية وكأنها حزمة من الأعشاب الطاهرة والطرية، ولكن اعتقد أن ذلك الصدق يجب أن يكون مصحوبا بالمؤثرات العاطفية لكل مرحلة أو حالة زمانية يريد الكاتب ابرازها، فكاتب السيرة مقيد بالصدق أولا بصدق ابراز التجربة، عكس الرواية التي ينفتح فيه خيال الموضوع على آخره وعبر بناءات متنوعة ومنفلتة.

* ألا ترى بأن هذا مدعاة لتقييد المخيلة وحصرها بالمنجز الحياتي للكاتب؟

- نعم ولكن الخيال يجد منفذه وانسراحه من خلال زوايا أخرى وهي زوايا الوصف الظلالي والارتعاشات الخفية للحالات الماثلة في ذاكرة الكاتب، ففي تجربتي حاولت أن أطرح انفعالاتي وأرصد الحالات المصاحبة لزمن الأحداث من شتاء وخريف وثلج ومطر وبكاء وحزن وافراح ... الخ.

* علاقتك بالترجمة هل تزامنت مع الخط الابداعي لديك؟

- أنا لم أدخل مجال الترجمة الا متأخرا زمنيا، أي بعد أن أصدرت أربع مجاميع شعرية، والذي دفعني تلك الدفعة المباشرة هو حديث جرى بيني وبين أستاذ لي وهو البروفيسور آرتومونوف الذي كان يمتلك اللغة الفرنسية امتلاكا كبيرا وكان يتحدث عن ترجمة بوشكين الى اللغة الفرنسية بأنها ترجمة قاصرة،وأنا شخصيا عندما حاولت ترجمة بوشكين كنت أتذكر ما قاله هذا الأستاذ، لأن ترجمة بوشكين لابد أن تعرّض النص الأصلي الى خدش، لأن بوشكين يكتب بتقنية فريدة، ونستطيع أن نصفها بأنها تلك الخالية من الزخرفة والرتوش الفنية فهو عندما يكتب مفردته كأنما يستخرجها من الآبار ومن الرصيف ومن الشارع ولكنه يذكرها كما هي بوحلها وبأعشابها بنفس حالتها وطراوتها، فعندما تقرأ بوشكين بالروسية تجد نفسك أمام شعر عال، عال جدا، ومما دفعني الى ترجمة مجموعة «غيمة في بنطلون» لمايكوفسكي هو قراءتي لها بالعربية حين اصطدمت بترجمة لا تمت بصلة الى العمل الأصلي وكانت هذه هي أول خطواتي في الترجمة، بعد ذلك توالت اشتغالاتي في هذا الحقل، ترجمت قصائد يسينين معتمدا على الدراسات الروسية ثم ترجمت بلوك، ثم ترجمت أنا اخما توفا، ثم مختارات للمجموعة من الشعراء الروس، ضمنهم شاعرة روسية مهمة اسمها بنسنس كتابفا وشاعر اسمه ماسر ناث وآخرون.

* اذا كان المترجم شاعرا، هل تتقاطع ترجمته للشعر مع أسلوبه ورؤيته الشعرية، أم أنه يُخضع ما يترجمه الى رؤاه الشعرية الخاصة؟

- كتابة القصيدة شيء والترجمة شيء آخر، فأنا عندما أترجم كأنما انتقل من غرفة الى أخرى، من مكان الى آخر، فعندما أكتب قصيدة فإنني أكون في سرداب أو كهف، باحثا عن جذوري الروحية في أقبية مظلمة أتلمس فيها طريقي من خلال سلالم متعددة من خلال كوى متعددة، أما عندما أترجم فأنني أكون في غرفة مريحة كل شيء فيها مضاء وواضح فعندما ترجمت بلوك أو بوشكين كنت أعيد كتابة القصيدة أكثر مما أعيد قصائدي الخاصة، كنت أجهد نفسي كثيرا حتى أستطيع الوصول الى أقرب الأماكن لروح وتجربة الشاعر، وما زالت تراودني الى الآن، رغم إنجاز هذه الترجمات محاولة إعادتها، لأن وسواسا يحفر داخلي حيال ايفائها حقها كاملا. فالترجمة قاصرة دائما خاصة ترجمة الشعر.

* في اعتقادي ان الكاتب الموثوق به ابداعيا وفنيا عندما يترجم يتحول الى مترجم جيد.

- في الشعر صعب، لأن ترجمته مهما كانت واعية وحساسة فإنها ترجمة قاصرة.

* مكمن القصور..

- الروح، روح الشعر لا تدخل الى الترجمة، فأنا عندما أقرأ قصيدة رائعة كأنما أعانق امرأة حية، ولكن عندما أقرأها مترجمة فكأنما أعانق امرأة مريضة أو ميتة. جسد رائع جميل ولكن بدون روح.

* وترجمة الرواية.

- تختلف. فأنا مثلا عندما قرأت ترجمة سامي الدروبي لدستوفيسكي مع النص الأصلي، كان يبهرني فعلا، فقد وجدت نفسي أمام ترجمة حية ونابضة بحيث تكون هناك أحيانا مفردات روسية خاصة ومعينة استطاع سامي الدروبي رغم ذلك أن ينقلها بنفس إيحائها وشحنتها الأصلية.

* * *

دنيس جونسون ديفز
ترجمة الأدب العربي تشهد تراجعا لم تعرفه على امتداد تاريخها

حوار : كامل يوسف حسين*

عندما يحمل دنيس جونسون ديفز ابتسامته، وملامحه الأليفة، وشعره الأبيض المسترسل، ولهجته القاهرية الصميمة، ويمضي الى «الاتيلييه» في قلب القاهرة، أو الى ساحة الفنا في مراكش أو الى النمور في دبي، أو الى المجمع الثقافي في أبوظبي، فإن هتافات الترحيب تلاحقه وابتسامات المودة والمحبة تحف به، والدعوات الى قدح من القهوة المرة أو استكانة شاي بالنعناع تشق طريقها إليه دون أن تفسح مجالا للاعتذار.

ومن المؤكد أن هذا كله ليس غريبا ، فهذا الرجل الذي يطلق عليه الكثيرون من المثقفين لقب «الخواجة الرائع» يحمل على كاهله سنوات طويلة من الجهود الشاقة لمد الجسور بين الثقافة العربية والجمهور الغربي، ويكفي أن نتذكر أنه أحد القلائل الذين تصدوا للمهمة الشاقة المتمثلة في ترجمة الأحاديث الشريفة الى الانجليزية، وهو الذي قدم حشدا من الأدباء العرب للقراء بالانجليزية، ابتداء من نجيب محفوظ ، مرورا بأجيال عدة من المبدعين العرب، وصولا الى سعيد الكفراوي ، الذي ترجم عددا من قصصه مؤخرا، على أمل أن تتكامل فتصبح مجموعة تشق طريقها للنشر في نيويورك.

والواقع أن الكثيرين لا يعلمون أن دنيس جونسون ديفز هو ابن الرؤية المتسامحة لثقافات العالم، ووليد التمسك بالمنظور الانساني للخلاف بين الحضارات ، ربما لأنه ضرب طويلا في أرجاء الدنيا منذ مرحلة مبكرة من عمره، فهو قد ولد في كندا، وأمضى طفولته في مصر والسودان وأوغندا ودرس اللغة العربية في جامعتي لندن وكامبرديج. وقدم العديد من الترجمات لأدباء عرب في اصدارات انجليزية خاصة من خلال سلسلة هاينمان الانجليزية وعبر دار دوبلداي النيويوركية.

الكثيرون أيضا لا يعلمون أنه قد عمل محاضرا بجامعة القاهرة في الأربعينات، وتولى رئاسة مكتب هيئة الاذاعة

* كاتب من مصر.

البريطانية في دبي قبل أن ترى دولة الامارات العربية المتحدة النور، وأمضى سنوات طويلة في القاهرة، وفي المغرب وهو يراوح في إقامته الآن بين القاهرة وانجلترا.

مرة وحيدة كل عام تسمح رياح الحظ بلقاء يضم كاتب هذه السطور، ودنيس جونسون ديفز، على بعد خطوات من خور دبي، وهذا الحوار الماثل بين يدي القارىء وفكرة إرفاقه بإحدى القصص العديدة التي ألفها المستعرب الشهير، والمنشورة في مجلة «شورت ستوري انترناشيونال» هما وليدان لسويعات امتدت مؤخرا تحت آفاق خور دبي.

وقد كان من الطبيعي أن ينطلق الحوار من أحدث محطات مسار الرحلة الطويلة التي انطلق فيها دنيس جونسون ديفز حيث ترجم عملا صعبا حافلا بالتحديات هو «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ. وأصدرت الترجمة دار دوبلداي الأمريكية.

* الآن وقد أنجزت ترجمة «أصداء السيرة الذاتية» وهو العمل «التحدي» كما كنت تصفه، ما هي خطوتك التالية؟ما الذي تفكر في إنجازه وتقديمه للقراء في المستقبل القريب؟

— خلافا لما يتصوره الكثيرون فإن ما يشغلني الآن ويستغرق الكثير من وقتي هو البحث عن ناشر يحقق طموحاتي، ويلبي ما أتطلع الى تقديمه للعالم الناطق بالانجليزية، ذلك أنه من دون مثل هذا الناشر فلا معنى لبذل المزيد من الجهد في الترجمة وتقديم النصوص الابداعية وسأضرب لك مثالا محددا لما أقصده في هذا السياق ، فمؤخرا لفت نظري إبداع الكاتب والأديب جميل ابراهيم عطية، وبصفة خاصة سلسلة رواياته التي تعكس أصداءثورة ٢٣ يوليو وانعكاساتهاعلى نسيج المجتمع المدني في مصر، لكن ذلك الاهتمام تزامن في الواقع مع رسالة تلقيتها من دار نشر كوارتين اللندنية ، تقول فيها الدار إنها في هذه المرحلة ليست معنية إلا بتقديم الأعمال الابداعية النسائية العربية،فكيف يمكنني المضي قدما بمتابعة اهتمامي بمثل هذا الكاتب في ظل هذا المناخ الذي يفرضه الناشرون؟

* ولكن لديك تجربة مميزة في التعاون مع ناشر عالمي كبير هو دار دوبلداي النيويوركية؟

— هذا صحيح ، غير أن لي ملاحظة مهمة في هذا الصدد، فكما تعرف أصدرت دار دوبلداي أربعة كتب من ترجمتي لأعمال نجيب محفوظ، وقد عاد عليها حصولها على حقوق نشر أعمال محفوظ بعوائد تقدر بملايين الدولارات، ويكفي أن أشير الى أن الثلاثية وحدها وزع منها أكثر من ربع مليون نسخة، وفي تصوري أنه كان من المنطقي أن يتم تخصيص جانب من هذه الأرباح لتشجيع المزيد من تعرف جمهور القراء الغربيين على الأعمال الأدبية العربية واتاحة المجال لأفضل المترجمين لتقديم هذه الأعمال ،وفي هذا أيضا نوع من رد الجميل بحسب تصوري، وفي إطار هذا التصور كتبت مؤخرا لمديرة الدار، مقترحا عليها أولا إصدار مجموعة من القصص القصيرة المصرية في إطار كتاب واحد يلقي الضوء على الوضعية الراهنة للقصة القصيرة كما تكتب الآن في مصر، وقد جاء الرد بالاعتذار عن عدم نشر كتاب من هذا النوع.

ولدي مشروع آخر عن إصدار مجلد يضم مجموعة من القصص القصيرة العربية، فعبر قراءة عدد هائل من القصص العربية يمكننا أن نرشح للترجمة في إطار هذا الكتاب قصصا من المغرب ومن الخليج ومن مصر وسوريا ولبنان. وهكذا ولكن هذا المشروع وغيره من المشروعات المماثلةيغدو من دون ناشر مجرد مشروعات، قد لا ترى النور أبدا.

وهذا يذكرني بأنه لدي في أدراج مكتبي العديد من الأعمال، فعلى سبيل المثال كنت قد ترجمت في وقت مبكر للغاية رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، ولم أوفق في العثور على ناشر للترجمة في حينه، بينما نجح مترجم غيري في العثور على ناشر، مما مكنه من إصدار ترجمته، وهذا بالضرورة قلل من فرصة إصدار ترجمتي لهذا العمل بل إنني لم أحاول نشرها بالمرة.

* ما هي في اعتقادك الوضعية الراهنة لجهود ترجمة الأعمال الابداعية العربية الى اللغة الانجليزية؟ هل تتراجع؟ أم تتقدم أم أنها تراوح في مكانها؟

— في اعتقادي أن هذه الوضعية تتراجع بشكل واضح وملموس، ومازلت أذكر أيام وجود سلسلة «مؤلفون عرب» التي كانت تصدرها دار هاينمان اللندنية،وكنت الوحيد في الدار الذي يتقن العربية ويتولى مسؤولية هذه السلسلة، وكان يكفي أن أشدد على ضرورة إصدار ترجمة لكتاب بعينه لأديب عربي لكي تصدر الدار هذه السلسلة، وهذا هو ما حدث ، على سبيل المثال بالنسبة لمجموعة من قصص يحيى الطاهر عبدالله، حيث أشار بعض مسؤولي الدار الى صعوبة الكتاب، واحتمال تعذر توزيعه بشكل كبير، ولكنني أكدت ضرورة إصدار هذا الكتاب،وهو ما تم بالفعل في نهاية المطاف. ومن المؤسف أن هذه السلسلة قد توقفت عن الصدور.

غير أنه اليوم توجد في لندن دار مهمة توالي إصدار الترجمات العربية، وقد أدهشني ، كما أشرت أن هذه الدار ردت على بعض اقتراحاتي بأنها لا تتحمس الآن إلا لاصدار أعمال للأدبيات العربية ،وهو ما يعني عمليا أنه لو ظهر أديب عبقري عربي في شموخ قامة جيمس جويس، فإن دار كوارتين لن تصدر أعماله بحكم أنها لا تندرج في قائمة اهتماماتها أصلا.

وأنا الآن أبحث عن ناشر لترجمات الأعمال الأدبية العربية، وبالفعل هناك ناشرون قد يتحمسون لاصدار هذا النوع من الأعمال ، لكن المشكلة تكمن في أن معظم هؤلاء الناشرين هم في الواقع ليسوا إلا دور نشر جامعية، وبالتالي فإنه فضلا عن محدودية إصداراتها تتوجه هذه الاصدارات الى الطلاب والأساتذة والباحثين المتخصصين، بينما أنا أسعى الى مخاطبة القارىء العام وإثارة اهتمامه بالأدب العربي.

وفي ضوء طبيعة هذا التوجه فإن سعيي الآن ينصب على البحث في الولايات المتحدة عن دار نشر عامة، بمعنى أنها تتوجه باصداراتها الى الشارع والى الجمهور العريض، وليس الى شريحة من الجمهور بذاتها ، وآمل أن أوفق في الوصول الى مثل هذه الدار لتتبنى مشروعاتي، ومنها إصدارمجموعة قصص عربية شاملة، وأيضا إصدار القصص التي ترجمتها مؤخرا للأديب المصري سعيد الكفراوي.

وبالمناسبة فإن من القنوات المهمة للنشر، والتي ستنشر فيها إحدى القصص التي تحدثت عنها لتوي مجلة «جسور» وهي مجلة تصدر في الولايات المتحدة باللغتين العربية والانجليزية في إطار طباعي أنيق وتطل مرتين سنويا، وتتجه الى أن تكون معظم مادتها بالانجليزية الى جوار وجود نصوص عربية، وفي إطار مادتها المترجمة من العربية الى الانجليزية ستنشر قصة «تلة الفجر» للكفراوي التي أشرت إليها، وهي قصة كانت ترجمتها مهمة على قدر غير يسير من الصعوبة في إنجازها.

وهكذا ترى أن محاولة إصدار كتب تضم الترجمات الانجليزية للأعمال الابداعية العربية هي الآن محاولة صعبة وشاقة الى أبعد الحدود.

* ألا يدفعنا هذا الى التساؤل عما يمكن أن تساهم به في هذا الصدد المؤسسات الثقافية العربية وخاصة الكبرى منها؟

— أريد أن ألاحظ هنا أن هناك بالفعل بعض المؤسسات العربية التي تأخذ بزمام المبادرة وتقوم بنشر الكتب الابداعية المترجمة من العربية الى الانجليزية ولست أريد أن أنتقد هذه المؤسسات أو أهاجمها، فهناك على سبيل المثال الهيئة المصرية العامة للكتاب التي تصدر كتبا من هذا النوع، ولكن المؤسف حقا أن هذه الكتب توضع بكاملها في المخازن، وعادة فإن ترجمتها وطباعتها رديئة، ولا تشق طريقها الى القارىء الأجنبي ، في نهاية المطاف.

هنا لابد لي أن ألفت النظر الى النشر، خاصة في الغرب، يتوقف على شيء واحد، هو التوزيع ، فالناشر يتخذ مقرا لها في مكتب مزود بجميع وسائل الاتصال الحديثة، وليس لديه مطبعة خاصة به،وإنما هو يتصل بالمؤسسات المتخصصة في الطباعة للحصول على عروضها، ويختار لانجاز كتبه العرض الذي يعكس أكبر قدر من الفخامة في الطباعة بأقل سعر ممكن.

وفي المقابل فإن المؤسسات الثقافية العربية تتصور أن عملية النشر جوهرها أن تكون لديها مطبعة تنتج لها الكتب، وتتجاهل جوهر عملية النشر بمفهومها الحديث، والذي يدور حول عملية التوزيع بمعنى توصيل الكتاب الى أوسع قطاع ممكن من القراء.

ولذلك فإنني لا أتصور أن هناك جدوى كبيرة من أن تكون للمؤسسات الثقافية العربية مطابع وأجهزة انتاج وعمل لاصدار كتب بالانجليزية والفرنسية داخل العالم العربي، وإنما المهمة الأساسية هي أن توثق هذه المؤسسات علاقاتها بدور النشر الموجودة خارج العالم العربي وتستغل هذه العلاقات لتوصيل الأدب العربي المترجم على مستوى رفيع وبطباعة جيدة الى القارىء الأجنبي.

ويمكن لهذه المؤسسات العربية كذلك أن تقوم بدور كبير في تشجيع حركة ترجمة الأدب العربي عن طريق دعم المترجمين الجيدين وتبني أعمالهم وأخراجهم من دائرة اليأس والشعور بالاحباط وعدم الجدوى، التي تنتهي بهم غالبا الى التوقف عن ترجمة الأدب العربي.

وفي هذا الصدد يرد الى ذهني مثال محدد، فهناك إحدى المترجمات الجيدات للأدب العربي قامت بترجمة روايتين للأديب إدوار الخراط. على الرغم من صعوبة النص الروائي كما يكتبه الخراط، حيث يشتغل على النشر كما لو كان عملا نحتيا دقيقا، وغالبا ما نجد لديه فقرات بكاملها في نصوصه يكاد يكون من المستحيل أن تترجم، وقد خاضت هذه المترجمة غمار صعوبات كبيرة الى أن تم نشر هذين العملين، ولكن ما حدث أن لم يتم بيع ما يتجاوز الخمسمائة نسخة من هذين العملين ولما كان المترجم في

الغرب يعامل من الناحية المالية بنسبة محددة من سعر الغلاف على اجمالي عدد النسخ المباعة، فإن علينا أن نتصور مدى شعور هذه المترجمة بالاحباط عندما نجد أن العائد المادي لما بذلته في الترجمة لا يكاد يذكر، ولا يتوازى مع الجهد الذي بذلته، وبالفعل فإنها انصرفت الى كتابة روايات من تأليفها، وبحسب ما أبلغني به إدوار الخراط في آخر لقاء لنا فإن هذه الأديبة لن تستمر في ترجمة الأدب العربي، على الرغم من المستوى الرفيع الذي وصلت إليه في هذا المجال.

والمؤسسات الثقافية العربية مطالبة بالتدخل لتشجيع أمثال هذه المترجمة ومنع انصرافها النهائي عن ترجمة الأدب العربي.

وبالنسبة لي فقد اكتشفت شيئا مدهشا، فقد انصرفت مؤخرا، الى كتابة قصص للأطفال ذات خلفية عربية وشرقية بشكل عام وفوجئت بأن العائد المادي من تأليف كتيب صغير للأطفال باللغة الانجليزية يفوق العائد من ترجمة رواية عربية ضخمة تستغرق وقتا وجهدا وحوارات ممتدة مع المؤلف والنقاد.

وهناك جانب آخر أود أن ألفت النظر إليه، وهو أن الأديب أو الكاتب العربي نفسه قلما يحظى بعائد يذكر من أعماله وهذه المعادلة تتغير عندما تتم ترجمة كتاب أوأكثر من أعماله، فهذه المسألة - أي ترجمة الأعمال الأدبية العربية - لا تقتصر بالنسبة للمؤلفين العرب على الشهرة وذيوع الصيت بين أقرانهم وإنما هناك العائد المادي الذي يعود عليهم.

وأذكر في هذا الصدد أن أحد الكتاب العرب قد اتصل بي مقترحا أن أترجم عملا من أعماله، ومشيرا الى أنه مستعد للتنازل عن كل الحقوق في هذا الصدد، بل أشار الى أنه على استعداد لأن يدفع لي ما أحدده من مبالغ مقابل القيام بهذه المهمة، وكان ردي الفوري هو أنني لا أعمل بهذه الطريقة، وإنما يتعين أن يعجبني العمل أولا ثم أقوم بعد ذلك بترجمته وقد يأتي وقت اختار لهذا الكاتب شيئا من أعماله لترجمته، ولكن المبادرة يجب أن تأتي من جانبي بعد أن أقرأ العمل واقتنع به، ويبلغ من إعجابي به حد المبادرة بترجمته.

* هذا ينقلنا الى تساؤل ربما يراود أذهان الكثير من الكتاب والمبدعين العرب، وهو : ما الذي يتعين عليهم القيام به لكي تترجم أعمالهم الى اللغات الأجنبية؟

— في اعتقادي أن هذا التساؤل ليست له الا إجابة واحدة، وهي أن يكتب الأديب العربي أدبا جيدا ومتميزا لا يجد المترجمون والمتابعون للأدب العربي موقفا حياله إلا الاعجاب به وهو ما يفتح المجال لترجمته.

ولكن لابد من ملاحظة أن هذا لا يتم بشكل آلي وتلقائي، وإنما يتعين على هذا الإديب أن يبادر ويتحرك في إطار التعريف بأدبه وبإبداعه وهناك الكثير من الابداع الأدبي العربي هذه الأيام والمترجمون للأدب العربي، في النهاية، عددهم محدود، وفي حالتي مثلا فإنني مشغول بترجمة الأحاديث النبوية الشريفة، وبكتابة قصص للأطفال وبترجمة أعمال في مستوى «أصداء السيرة الذاتية» الذي نشر في نيويورك مؤخرا، ومن هنا فإنني يسعدني أن يبادر المبدعون والأدباء العرب الى ارسال أعمالهم الجديدة لي حتى وإن لم يكن لدي الوقت للاطلاع عليها فور وصولها الي.

والطريف في هذا الصدد أنني كلما دخلت أتيليه القاهرة وجدت حفاوة وترحابا وإقبالا من الكتاب، وجانب كبير من هذا يرجع الى صداقات قديمة تربطني بعدد من الكتاب، ولكن جانبا مهما أيضا يعود الى أن من المهم أن يعرفني الكتاب ويعرفوا غيري من المترجمين بأعمالهم وإصداراتهم الجديدة.

ومن المهم هنا أن نلاحظ أنه ليس كل المترجمين عن العربية يقيمون في العالم العربي، ويعيشون أجواءه ومناخاته، ويواصلون الحوار مع أدبائه وكتابه، وعلى سبيل المثال فإنني في الواقع لم أتذوق كثيرا من رواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ وفي الواقع لم أحبها وعندما أرادت الجامعة الامريكية بالقاهرة صاحبة حقوق إصدر أعمال نجيب محفوظ بالانجليزية، ترجمة هذه الرواية اقترحت على المسؤولين في قسم النشر بالجامعة أن يعهد بها الى المترجمة كاثرين فوبام، ولكنها لا تزور العالم العربي كثيرا، ولا تلم بالمناخات الدقيقة التي تدور الأحداث فيها، والأهم من ذلك أنه من أين لها أن تعرف أن هناك أعمالا بعينها تصلح للترجمة الى الانجليزية على هذا المستوى؟

وأود هنا أن أشدد مرارا وتكرارا، وكما سبق لي أن أكدت في العديد من المناسبات أن استخدام التقنيات الغربية والعزف على منوال الكتاب الغربيين لا يؤدي الى زيادة فرص من يلجأ الى ذلك في ترجمة أعماله وإنما الأمر على العكس من ذلك تماما.

وفي هذا الصدد يحضرني نموذج محدد، يتمثل في رواية «بيضة النعامة» لرؤوف مسعد، والتي أثارت ضجة كبيرة

في العالم العربي وخاصة في دوائر النقاد العرب. ومن ناحيتي فإنني لم أحب هذا العمل، وهو رأي شخصي بالطبع وذلك على الرغم من أنني مهتم بالنزعة الايروتيكية وبالكتابات التي تندرج في إطارها.

ويرجع هذا الرأي من جانبي في هذه الرواية الى اعتقادي بأنها كلها تقريبا مأخوذة من مصادر غربية، منها هنري ميللر، ولكن بصفة خاصة من رواية «قصة أو» وهي عمل شهير ومعروف في إطار الأدب الايروتيكي ورؤوف مسعد نفسه لا ينكر تأثره العميق بهذه الرواية بشكل خاص، والتي تنتمي الى الأدب الايروتيكي الرفيع.

وهذا يذكرني بأنه صدر مؤخرا عمل في الولايات المتحدة يضم مجموعة من الكتابات الايروتيكية القصصية العربية، وقد اخترت للنشر في إطار هذا الكتاب «سفينة حنان» لليلى بعلبكي، وإن لم تكن عملا إيروتيكيا تماما وكذلك اخترت قصة لأليفة رفعت بعنوان «الاحلام» أو «الثعبان».

وقد طلب مني ناشر أمريكي آخر هذا الطلب نفسه، أي اختيار أعمال ايروتيكية عربية لنشرها في كتاب في الولايات المتحدة، ولكن الحصيلة العربية في هذا الميدان ليست كبيرة بسبب مجموعة الضوابط الكبيرة التي تحول دون كتابة هذا اللون من الأدب أصلا، وامكانية وقوع ناشره تحت طائلة عقوبات قد تصل الى حد السجن.

وخلاصة القول أن الكاتب أو الأديب العربي الذي يرغب في أن يفسح المجال أمام أعماله للترجمة الى اللغات الأجنبية ليس أمامه الا طريق واحد، هو أن يكتب أدبا يفرض نفسه وسط الاتجاهات العديدة والكتابات الكثيرة في العالم العربي ، فلا مجال إلا للكتابات من الطراز الأول التي تشجع المترجمين على المجازفة بوقتهم وترجمتها.

* أشرت الى قيامك بكتابة سلسلة من الأعمال باللغة الانجليزية موجهة للصغار فهل لك في إلقاء الضوء على هذه السلسلة ومدى أهميتها وما تعنيه بالنسبة لك؟

— بدأت فكرة هذه السلسلة في الواقع بمبادرة، صديق انجليزي متزوج من سيدة مصرية وكان يعمل ممثلا لدار النشر البريطانية المعروفة لونجمان، ولكنه ترك العمل في هذه الدار وأنشأ دار نشر متخصصة في المطبوعات الموجهة للصغار والناشئة. ولم أكن على معرفة به في البداية لكنه اقترح وخلال صديق مشترك أن أقوم بتأليف كتابين، في إطار تجربة أولى في هذا النوع من الاصدارات يمكن أن يكون لها ما بعدها.

والواقع أنني لم يكن قد سبق لي أن كتبت للأطفال،ولا أدعي أنني أفهم عقليتهم كثيرا، ولكنني طوال حياتي كنت أتوق الى نشر عمل من تأليفي عن شخصية جحا ، وهكذا بادرت الى مقابلة هذا الناشر وأعربت له عن موافقتي على تأليف الكتابين شريطة أن يضم أحدهما حكايات من نوادر جحا وطرائفه واقترح علي أن يكون الكتاب الآخر في دائرة الآدب الشعبي، وأنا لست متخصصا في الأدب الشعبي ولكنني بالرجوع الى عدد من المراجع والمصادر أمكنني انجاز هذا الكتاب بدوره ، وهكذا صدر الكتابان في القاهرة بلوحات لفنانين مصريين وبطباعة فاخرة، ولقيا رواجا كبيرا.

ودفعني هذا الى الانطلاق في هذا الميدان، فانجزت ستة عشر كتابا، تم بالفعل إصدار اثني عشر كتابا منها، وآمل أن يصدر الباقي تباعا.

وقد شملت هذه الكتب الفولكلور والتاريخ ومنها «قصص الخلفاء» و«أبرز معارك الرسول» و«سيف بن ذي يزن» و«علاء الدين» وغيرها.

وقد لفت نظري بشكل خاص، أنه لدي ترجمة قصص من ألف ليلة وليلة الى الانجليزية فإنها تبدو للصغار الذين يقرأون بهذه اللغة غير منطقية وقد حاولت تقديمها بصيغة مقبولة للعقلية الاجنبية والحديثة بشكل عام.

*هل خطر ببالك إمكانية تقديم كتاب يضم مجموعة من القصص الشعبية الخليجية؟

— لقد ركزت على القصص التي ترد على ألسنة الطير والحيوان بالاستناد الى التراث العربي العريق، ومن بين الجمهور الذي أتوجه إليه بهذه الأعمال أيضا الأطفال العرب الذين يدرسون في مدارس أجنبية، ولا يسمح مستوى معرفتهم باللغة العربية بالعودة الى المراجع والمصادر الأصلية، وإن كانوا يريدون معرفة جوانب من تراثهم.

وبالنسبة للقصص الشعبية، فإنني أقمت عدة سنوات في المغرب ورأيت أنه خدمة للثقافة المغربية يتعين علي إصدار كتاب في هذا الصدد يعكس أجواء المغرب، وبالفعل أنجزت كتاب «حكايات شعبية من المغرب» ولما كنت قد أقمت في مرحلة من حياتي في الخليج ، فقد اهتممت باصدار كتاب عن الحكايات الشعبية الخليجية ومازلت أتابع هذا الاهتمام حتى الآن .

وربما كانت قيمة هذه الأعمال الموجهة للصغار والناشئة من القراء باللغة الانجليزية والتي أعتز بها كثيرا أنها تتوجه الى الصغار من الأجانب، وفي الوقت نفسه من الطلاب العرب الصغار الذين يريدون الاحاطة بجوانب

شديدة الثراء من أدب أمتهم وتاريخها وتراثها بشكل عام.

فتاة النفاية

دنيس جونسون ديفز

تـ : كامل يوسف حسين

رحت أرفع عيني من حين لآخر، عن الآلة الطابعة، وأحدق الى أسفل عبر شبكة فروع الأشجار العالية ، التي ستحمل في وقت لاحق من الصيف سجادة حمراء قرمزية من زهور «لهب الغابة» على ارتفاع أقدام قلائل من البنايات العالية المنتصبة على امتداد ضفتي النيل انسدلت طبقة من الهواء الملوث في لون البسكويت قبة هائلة قامت مقام عازل لأشعة الشمس، وفي كل مرة ، عندما لايبدو لها أثر كنت أعود الى الانكباب على عملي، ولكن ذهني لم يكن مركزا تماما عليه ،كان ذلك هو الوقت من النهار، الضحى الذي تظهر فيه مع أخيها وعربتهما التي يجرها حماران، وإن كانا يغيبان يوما، من دون أن يكون هذا اليوم بالضرورة هو الأحد أو الجمعة، ثم فجأة دوى صوت جرس الباب. قفزت واقفا وهناك على بعد أربعة طوابق في الأسفل انتصبت العربة المخلعة، بحماريها المكسوين بالقروح. كانا قد اقتربا من نهاية جولتهما وامتلأت العربة بالنفاية على وجه التقريب، وتحلقت العربة قطط راحت تحافظ على توازنها ، وهي منغمسة في العراك فيما بينها ، على حين راحت تدفع بمخالبها في حذر شديد وسط النفاية ونجحت في بعض الأحيان في انتزاع ما تأكله، وكان بمقدوري رؤية أخيها وقد تدلى مقطفة على كتفه، وأوشك أن يمس الأرض، وهو يشق طريقه من الفيلا الكبيرة المقابلة، تاركا وراءه أثرا ممتدا من أوراق الخس وكرات من الصوف المتسخ المخلوط بالقطن.

وقفت بالباب ، ومقطفها الذي امتلأ حتى منتصفه عند قدميها وقد تعرقت في المنديل المتسخ الذي ربطته حول رأسها قطعة نسيج الباتيك التي ابتعتها ذات يوم في بانكوك ، وقدمتها إليها، ابتسمت لي بفمها المزموم ،ربما كانت في الثانية عشرة من عمرها وربما كانت أصغر من ذلك،ولكنها بالمعايير الغربية لم تعد طفلة، وطالبت عيناها النجلاوان،الجميلتان، بأن ينظر إليها على أنها امرأة، امرأة كانت بشكل من الأشكال قادرة على أن تظهر منفصلة عن القذارة ذات الرائحة النفاذة ، التي تعمل في جمعها. كانت طويلة القامة، ناحلة ، ولها طريقتها في المشي التي تبرز حلمتي ثدييها، اللذين تبرعما مؤخرا ونهدا، دافعين في عناء جلبابها الملوث. وتحت الجلباب كانت عارية كما ولدتها أمها، ذلك أنها انحنت ذات مرة، والتقطت قشرتي بيض سقطت من حافة مقطفها وعلقت بذهني صورة وركيها وردفيها بلونها البني الفاتح.

شوف رجلي!

تناهى الي صوتها وهي تقولها، فهبطت بناظري من نهديها الى قدميها رفعت إحدى قدميها، فرأيت خرقة متسخة تلفها.

– جرحتني زجاجة.

هكذا أوضحت وهي تنحي الخرقة جانبا لأتمكن من رؤية الجرح البليغ الغائر في مشط قدمها، أبلغتها بأن عليها أن تلزم الحذر بشأنه، وأنه ليس لدي ما أعالجه به ، ولكن عليها الحصول على مطهر. ابتعدت عنها وبحثت في جيبي عن جنيه.

قلت لها:

– اذهبي الى الصيدلية الواقعة بعد الميدان ، وسيعطيك شيئا للجرح!

– كانت زجاجة.

قالتها لي مجددا وهي تأخذ الجنيه ، ثم تذكرت إنني احتفظت لها ببعض الحلوى، ولذا عدت الى غرفة المعيشة وأحضرتها، وضعتها في جيبها من دون حماس لها، فقد عرفت حقيقتها أي الحلوى التي تعطيها محال البقالة القاهرية بدلا من الفكة، بعد أن أصبحت القروش بفعل التضخم يفوق ثمن معدنها قيمتها التبادلية . وقد عمد بعض أصحاب الملايين في القاهرة ، ممن ينطلقون بسياراتهم البيضاء من طراز مرسيدس الى استخدام هذه النقود في قمصانهم الحريرية واحذيتهم الايطالية ذات الأطراف المدببة، بعد أن يقوموا بصهر هذه العملات القديمة وتقدم لك محال البقالة الفكة في صورة علب أعواد الثقاب أو الحلوى، ومنذ عرفت سها أصبحت أحصل على فكتي في صورة حلوى.

قلت لها مجددا :

– احرصي على قدمك ينبغي أن تنتعلي حذاء!

رمقتني بنظرة تقول : سأنتعل حذاء عندما يهتم أحد مثلك باعطائي هذا الحذاء.

تساءلت :

– عندك حذاء قديم؟ حذاء لا تريده؟

قلت :

– سيكون كبيرا بالنسبة لك.

قالت ضاحكة:

– أحسن مما يكون صغيرا جدا.

تذكرت زوج الحذاء الكتاني الذي اهترأ عند الأصابع. لسوف يكون ضعف مقاسها ، ولكن بمقدورها أن تسير به فيكفل لقدميها بعض الحماية. التقطته من قاع خزانة الثياب الموجودة في غرفة النوم، وقدمته لها. فمصته ، ودست إصبعا في الثقب المقابل لأحد أصابع القدم، وكأنها تومىء إلي أنها لن تحلني من وعدي بأن أعطيها مالا لشراء زوج جديد من الأحذية.

– شكرا .

قالتها ووضعت زوج الحذاء فوق نفايتي.

–هل تمرين غدا.

– إن شاء الله.

قالتها . فاجتذبتني الابتسامة التي منحتني إياها بعمق الى محجري عينيها.

– إن شاء الله .

قلتها وأوصدت الباب وراءها.

وقفت في الشرفة رحت أرقبها وهي تفرغ نفايتي ونفاية جيراني في عربتها، وبينما العربة تمضي مبتعدة في الشارع. وتنعطف منطلقة الى الميدان، وإذ وجدت القطط نفسها في أرض غريبة عليها ، فقد قفزت من العربة، عدت الى الآلة الطابعة،وحاولت الاستمرار في التقرير الذي كان لدي موعد نهائي لتسليمه، بدلا من ذلك راجعت الجملة الأخيرة، ثم تراجعت غائصا في مقعدي، وأشعلت سيجارة ، وحدثت نفسي بأنني ذات يوم يتعين علي أن أعد موضوعا صحفيا عن جامعي القمامة في القاهرة ومئات العربات التي تجرها الحمير التي تنقلها وتلقي بها على امتداد الحي العشوائي الواقع عند أطراف المدينة، وكانت الحكومة على امتداد سنوات تفكر في إدخال العمل بنظام شاحنات جمع النفاية الحديثة، والتخلص من النفاية على نحو ما حدث في كل العواصم الأخرى التي تحترم نفسها، ولكن الميزانيات لم تسمح بذلك قط، فكيف يمكنك أن تنافس قبيلة من الرجال والأطفال الذين يجمعون نفايات المدينة في مقابل بقشيش يشكل الحد الأدنى من ساكني البيوت؟ إنهم ينطلقون بعرباتهم التي تجرها الحمير قادمين من تلال المقطم وأكواخهم المتناثرة حول أكوام النفاية. ولو أنك كنت تمضي الى المطار وطلبت من التاكسي أن يمضي عن طريق شارع صلاح سالم مرورا بالقلعة ومسجد محمد علي لأمكنك أن تشاهد الحمير الضئيلة المثقلة بالعمل، وهي تكدح صاعدة المنحدر، قبل أن تنعطف ماضية الى تلال المقطم. وهناك يقوم العاملون في التعامل مع ا لنفاية بتصنيف قمامة القاهرة ، ويقدمون جانبا منها كغذاء للخنازير التي يربونها. وقد قيل إنهم جميعا من الاقباط ، ذلك أنه ما من مسلم يدنو من الخنازير. حية كانت أو ميتة. كما قيل كذلك إن من شأن من لا يعرف الظروف التي تربى فيها الخنازير وما يتم تقديمه طعاما لها وحده أن يفكر في تناول لحم الخنزير في القاهرة، وقد أثاروا تعاطف الجالية الأجنبية معهم، ومؤخرا نشر مقال في صحيفة صادرة بالانجليزية في القاهرة عن زوجة السفير التي تقوم بزيارتهم . وأن هناك من تماثل الأم تيريزا والتي كرست حياتها لهم. وقد قيل إنهم يحصلون على عائد أكثر من جيد من الاحتكار الغريب الذي يمارسونه للتعامل مع القمامة. وربما كان هنالك تحقيق صحفي مثير يمكن اجراؤه هناك ، وربما سأنطلق بالسيارة ذات يوم الى تلال المقطم وألقي نظرة بنفسي.

وربما بمقدوري أن أرتب لزيارة سها وعائلتها هناك.

هل يمكن لرجل صحفي مثقل بالعمل يوصف فيما يمكن أن يدرج ضمن لطف التعبير عن الحقائق المريرة بأنه في أواسط العمر، أن يقع في هوى فتاة في الثانية عشرة من عمرها تعمل بجمع النفاية، أو يمكن لك حقا أن تصف هذا بأنه حب ؟ من شأن الكثيرين أن يبادروا الى وصف هذه العاطفة بأنها أمر غير طبيعي، انحراف ، ولكن الصواب سيجافيهم، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه العاطفة لا ينبغي أن تسمى بأنها حب ، لأنها عاطفة أكثر إثارة للقلق والانزعاج من هذا، عاطفة لم يعرف لها اسم بعد. ربما كان أناس بعينهم هم الذين يتعرضون لهذا النوع الخاص من الحب الشهوة. ولربما يقدر لرجل أن يحيا طوال سنوات عمره مع امرأة ، وقد تكون له علاقة عاطفية إثر الأخرى، ومع ذلك فإنه لا يعرف قط هذا الألم اليائس الذي يربط القلب بما هو أسفل الخاصرة.

وبالنسبة لأولئك الذين يتعرضون لهذه اللعنة كم مرة تحل بهم على امتداد أعمارهم؟ لقد حلت بالنسبة لي، ثلاث مرات من قبل، إحداها مع زوجة رئيس أبي في العمل عندما كنت في الرابعة عشرة من عمري، وكانت تشرع في طريقها الى سن اليأس، ثم في عهد أقرب مع فلاحة قبرصية تركية اعتادت أن تصنع الجبن الحلوم ولها زوج يعمل بالرعي أمضى وقتا في السجن لاعتدائه بخنجر على شخص أبدى استلطافا لها، ثم هنالك تلك المرأة التي جلست قبالتي مع ابنها المراهق في عربة قطار الأنفاق بين ميدان راسل وجرين بارك، ثم وقفت على رصيف المحطة، واستقرت عيناي عليها من دون مخاطرة حتى اختفى القطار في طريقه الى منعطف هايد بارك، والآن ها هي ذي سها، الطفلة ذات الحلمتين المبرعمتين، والفخذين الناحلين، والمقطف المليء بالنفاية والمدلى حول رقبتها والتي تقرع الجرس يوميا.

هذه العاطفة التي لا اسم لها ، تتغذى وتضيق شحما، اعتمادا على غذاء تنفرد به هو أحلام اليقظة ، وحيث أن هناك قبولا غير معترف به عميقا ، عميقا ، عميقا للحقيقة القائلة بأنه حيث توجد هذه العاطفة فلا مجال للوصول الى التحقق فإن أحلام اليقظة هذه تؤخذ الى تخوم عدم التصديق والى ما وراء هذه التخوم. وهكذا فإنني منذ وقعت عيناي على سها استحضرت في ذهني أي عدد يمكنك تصوره من المواقف الممكنة والمستحيلة بيننا: قيامها بأخذ حمام سريع قبل أن تدلف معي الى الفراش، بينما ينتظر أخوها في أسفل البناية ويتساءل عن الشقة التي اختفت فيها. هربها بشكل من الأشكال من جولاتها وشق طريقها عائدة الى شقتي لساعة، لليلة، لأسبوع، بل أنني تصورت نفسي وأنا أصطحبها في تاكسي الى المطار ، لنلحق بالرحلة الأسبوعية على طيران الخطوط الفرنسية الى نيس ، حيث ترتدي ملابس من بوتيك الريفيرا وأمضي معها في جولة

على امتداد برومنا الانجليزي . ولم تكف هناك نهاية لأحلام اليقظة، ولكن كان حال الكوابيس النهارية التي تدور حول الغيرة. ألم يكن هناك آخرون أيقظت في قلوبهم في غمار قيامها بجولاتها الانفعال نفسه وألم يقم بعضهم ممن كانوا أكثر جرأة مني بنيل هبات تستعصي على التفكير منها؟

إنقضى يومان من دون أن يقبل أحد يجمع النفاية، كانت درجة الحرارة قد ارتفعت فجأة، وبدأ كومة النفاية في المطبخ في التضخم ، ثم في يوم شاق دوى جرس الباب، وعندما تطلعت الى أسفل نحو الشارع ألفيت العربة والحمارين هناك،ووجدت أخاها كذلك يقذف بالحجارة القطط التي تلتقط طعامها من النفاية. ولكنني ألفيت لدى الباب شخصا لم أره من قبل رجلا ضئيل الجرم. إحدى عينيه جاحظة وعلى الرغم من أنه بدا أصغر من أن ينطبق عليه ما قاله إلا أنه أبلغني بأنه والد سها، وبأنها مريضة في البيت، وأنها قد عرضت على الطبيب الذي قال إنها بحاجة الى جراحة لقدمها ولكنه يريد خمسة جنيهات للقيام بذلك. وقد قال هذا كله كأنه يحفظه عن ظهر قلب.

– أسف لما سمعته عن حال ابنتك.

قلتها ودسست يدي في جيبي، ونفحته جنيها.

– والباقي؟

قالها مدققا في الورقة النقدية بعينه السليمة، أضاف :

– من أين سآتي بالباقي؟

فكرت بسرعة ثم أخذت الجنيه من يده، ومضيت الى غرفة النوم بحثت في جيب سترتي وعدت بالورقة ذات الخمسة جنيهات،وأعطيته إياها فبدا مندهشا أكثر ما لاح ممتنا.

قال :

– ربنا يطول عمرك!

– ربنا يشفي بنتك!

قلتها وأحضرت له قمامتي من المطبخ ثم عدت الى آلتي الطابعة كنت قد بعثت بتقريري عن الزراعة المصرية، وأحاول كتابة فقرة أخيرة في أحدث موضوعاتي الصحفية التي حان موعد تسليمها بالفعل، وتدور حول الاطار السياسي للحركة الأصولية.

إنقضى أسبوع وحلت محل العربة التي يعمل عليها سها وأخوها عربة يعمل عليها صبيان خشنا المظهر والقول، لاح أنهما توأم . سألتهما عن سها، ولكنهما قالا إنهما لم يسمعا بها قط، ذكرت لهما انها فتاة صغيرة جرحت قدمها ، فقالا إنهما لا يعلمان عنها شيئا كذلك. أخذ أحدهما مني خمسين قرشا وأقبل في الساعة الحادية عشرة من قبل ظهر كل يوم بانتظام الساعة ، كان حماراهما أكبر حجما وأفضل تغذية ولهما سيران جلديان بدلا من السلكين اللذين كانا يحزان في لحم حماري سها الهزيلين.

ثم أقبل الرجل الذي قال إنه والد سها مجددا، ولم يحاول تخفيف وقع اللطمة، وإنما قال مباشرة إن سها قد ماتت، وان قدمها قد ازدادت ورما وأن الغرغرينة ، أصابتها وماتت، وهو الآن يريد نقودا لجنازتها، فنفحته جنيهين وأوصدت الباب وراءه ،. وأمضيت بقية الصباح أحدق أمامي في فروع شجرة «لهيب الغاب» واتساءل عما إذا كان جامعو النفايات يستخدمون توابيت في جنازاتهم.

لابد أن شهرين قد انقضيا فقد كان ذلك في سمت الصيف، وانخفض سعر المانجو التيمورية الى أدنى مستوى سيصل إليه وكنت أجتاز ميدان المساحة، مثقلا بحمل كيسين يضمان مواد البقالة . وأشارت الصيحات وسحابة الغبار الممتدة أمامي الى أن مباراة كرة قدم تقام في الطريق الذي يفصل رقعتين من النجيل الخشن وأحواض الزهور المتناثرة. وبينما كنت أثب بلا طائل الى أحد الجانبين لأتجنب الكرة التي كنت على يقين من أنها قد وجهت الي، رأيت سها جالسة فيما وراء أحد كومي الملابس اللذين يشيران الى موقع المرمى. بدت سها شامخة كأنها كليوباترا في سفينتها، وقد اقتعدت العربة التي يجرها الحماران واستقرت قدماها على العجلة الأمامية القريبة من السائق كانت عاكفة على تدخين سيجارة وقد تموج الدخان في الهواء الساكن مشكلا ما يشبه ريشة رمادية ضاربة الى الزرقة تعلو المنديل الأحمر الذي تلف به رأسها. وعلى الرغم من أن نظرتها المحدقة كانت موجهة نحوي إلا أنها لم تظهر ما يدل على أنها قد رأتني، بدأ قلبي في الخفقان مثقلا، وأحسست بأن الكيسين يقطعان راحتي. اعتدلت بكتفي وحاولت السير بخطى مسرعة كأنما لم أدر بوجودها، ولكنني عندما بلغت المنعطف الذي يفضي الى الشارع الذي أقيم به ، أحسست بالقوة تتسرب من ساقي بدا الأمر كأن كتلة كبيرة من شعر قطة قد استقرت في صدري، ووجدت فجأة صعوبة في التنفس. ساورني للحظة شعور بأن تلك هي الكيفية التي تكون عليها مشاعر المرء عندما يوشك على الاصابة بنوبة قلبية، توقفت ووضعت الكيسين على الأرض تطلعت ورائي نحوها ، ورأيتها تنظر باتجاهي. كان قوامها السمهري يبدو في خلفية من السماء التي أخذت تتشح بالظلمة، وقد استقرت يدها التي تحمل السيجارة على خدها. التقطت الكيسين، ومضيت قدما عدة خطوات. عندما تطلعت الى الوراء مجددا ، كانت قد حجبتها البناية الجديدة التي مضت أدوارها تزداد ارتفاعا في ركن الميدان وبحزن عميق وحنين كان جد مألوفا لدي عرفت أنني لن أراها بعد الآن أبدا.

* * *



غوتة والغزليات الرومانية

ترجمة: سركون بولص* ـ وستيفان فايدنر**



تحتل قصائد الغزليات الرومانية مكانا مميزا بين مؤلفات غوتة. وقد نظمها في السنتين ١٧٨٨ و١٧٨٩ بعد رجوعه من ايطاليا وهو في التاسعة والثلاثين من عمره. كانت إقامته في إيطاليا إحدى أهم فترات حياته الطويلة وذلك لأنها كانت تمثل ولادة ثانية بالنسبة له إنسانا وشاعرا. وكان قد نال الشهرة فجأة، سنة ١٧٧٤، بروايته «آلام فرتر». لكن بعد هذا النجاح الأدبي المبكر بدأت أكبر أزمة في حياته، عندما احتل منصبا في خدمة دوق فايمار، وهي دوقية صغيرة في شرق المانيا. وكان غوتة بحاجة الى مدة طويلة للتعود على كونه موظفا عاديا. في هذه الفترة شرع بكتابة عدد من المؤلفات المشهورة مثل «فاوست» و«فلهلم مايستر» و«توركاتوتاسو» إلا أن قواه الشعرية لم تكن كافية لاكمال أي من هذه المشاريع الأدبية الطموحة. وكان يبدو له كأن «عبقر» هجره ويحس بالعقم. وكان هذا العقم يسيطر حتى على حياته الشخصية وخاصة في علاقاته مع النساء.

عندما وصل غوته الى فايمار في السنة ١٧٧٥ كان مازال أعزب، بيد أنه سبق له أن أقام علاقات عميقة وجدية مع بعض الفتيات. وكان قد أوشك على الزواج مرة واحدة على الأقل، حين خطب ليلي شونيمان، وهي ابنة صاحب بنك في فرانكفورت، مدينة ميلاد غوتة. أحبها غوتة كثيرا وكانت هي ملائمة له من حيث وضعها الاجتماعي، لكنه كان يخاف من الحياة البرجوازية ومن مضاعفاتها التي من المحتمل أن تنتج عن مثل هذا الزواج.

وخوفا من ذلك انتهز دعوة بعض الأصدقاء له للسفر معهم الى سويسرا. وفي سويسرا كان له أن يتسلق جبال الألب حيث بلغ مضيق سنكت غوتهارد وتطلع من فوقه الى الطريق المؤدية الى ايطاليا تشوقا الى هذه البلاد التي كان قد حلم بالسفر إليها منذ طفولته على أنه رجع الى المانيا ليبدأ خدمته في فايمار، ربما لأنه لم يكن يخشى الحياة البرجوازية فحسب وإنما أيضا الحياة البوهيمية الفوضوية التي كان يفضلها الشعراء الشبان المنضوون تحت لواء حركة «العاصفة والجموح» الأدبية التي كان غوتة أحد زعمائها.

التقى غوتة بشارلوته فون شتاين زوجة أحد نبلاء فايمار بعد وصوله الى هناك سنة ١٧٧٥ فأصبحت صديقته وامتدت صداقتهما

★ شاعر من العراق.
★★ شاعر من المانيا.

حتى هجرة غوتة الى ايطاليا. كانت شارلوته تكبر غوته بسبع سنين وتمثل بالنسبة له دور الأخت والأم والحبيبة في شخص واحد، لكنها لم تكن ترغب في علاقة جنسية معه رغم محاولاته إغواءها وإعجابها هي به. حاول غوته أن يكتفي بهذا الحب العذري كما حاول التعود على منصبه الممل والتصرف وفقا للتقاليد الاجتماعية المتبعة في أوساط نبلاء فايمار. لكن بعد عشر سنوات شعر بأنه كان في حاجة الى تغيير كامل في نظام حياته، وبدأ يحلم من جديد بالسفر الى إيطاليا. وخوفا من أن تثنيه شارلوته وأصدقاؤه الآخرون عن عزمه فيثبطوا مشروعه لم يحدث به أحدا، وكان يقوم خفية بالاعداد لهذا السفر، حتى أنه حين انطلق من فايمار لم يكن أحد يعرف أين يتجه غوته ومتى يعود.

كانت روما وجهة غوته الرئيسية ووصل إليها في ٢٩ من تشرين الأول سنة ١٧٨٦، بعد رحلة امتدت سبعة أسابيع زار أثناءها البندقية حيث رأى البحر للمرة الأولى في حياته، ومدنا أخرى واقعة في الطريق الى روما.

امتدت إقامته في روما حتى ربيع ١٧٨٨ ولم يتركها إلا مرة لزيارة نابولي وجزيرة صقلية وكان نشاطه الرئيسي في الأسابيع الأولى بعد وصوله الاطلاع على آثار روما القديمة، ولم يهتم بحياة الرومان المعاصرين على الاطلاق. وحتى نفهم تصرف غوتة في إيطاليا وتطوره الشخصي أثناء إقامته هناك من الضروري أن نعرف ما الذي كان يأمل به ويتوقعه في هذه البلاد. كان يأمل غوتة أن يعثر في روما على نوع من الوحدة بين الحياة والفن. كما كان يحلم بأن يتاح له القبض على تصوره الشامل للجمال المثالي في انتاجه الشعري. لكن ما وجده غوتة لم ينطبق على ما كان يحلم به، وأدرك أن القبض المباشر على الجمال غير ممكن، رغم كل ما كانت تدعيه النظريات الفنية والأدبية المعاصرة له. على أن غوتة لم يكن يشعر بخيبة الأمل بل فهم أن أمله كان وهما كمثل توقعاته وأن عليه أن يفرق بين الحياة والفن، وأن يدرس الفن كفن والحياة كحياة. ويبدو أنه أصبح أكثر واقعية في هذه الفترة ونلاحظ هذا خاصة عندما نولي انتباهنا الى التغيير الذي طرأ على علاقاته مع النساء.

عاش غوتة في روما ضمن جالية ألمانية صغيرة كان معظم أعضائها فنانين يمارسون حياة بوهيمية حرة خارج القوانين الاجتماعية العادية، وكان سهلا على غوتة أن يلتقي مثلا بإحدى النساء اللواتي يعملن موديلات لدى الرسامين لكنه كان يخاف من الأمراض الجنسية بشكل غير عادي (وتدل على هذا الخوف القصيدة السادسة عشرة من غزلياته الرومانية). ولذا لم يقم أية علاقة مع أمثال هؤلاء الفتيات البسيطات. لكن في ربيع سنة ١٧٨٨ عندما أوشكت إقامته في روما على الانتهاء، أتيحت له الفرصة لادراك ما حرم نفسه منه طوال حياته السابقة؛ التقى بأرملة شابة كان اسمها فاوستينة، إذا صدقنا ما يقوله غوتة في القصيدة الثامنة عشرة.

كانت فاوستينة ابنة صاحب فندق ومن غير المحتمل أن تكون مصابة بأحد الأمراض الجنسية. وربما وعدها بالزواج حتى توافق على إقامة علاقة معه رغم أنه كان يدري أن إقامته قد أوشكت على النهاية. استلم غوتة في آزار سنة ١٧٨٨ رسالة كتبها له دوق فايمار يطالبه فيها بالعودة الى المانيا، فاستجاب غوتة للطلب ورحل عن روما في نيسان التالي، بيد أن هذا الرحيل كان صعبا بالنسبة اليه ولم يكن يشتاق الى وطنه كثيرا قرر غوتة بعد رجوعه الى فايمار أن يغير حياته حسب ما تعلمه في روما، وسهل له الوضع في فايمار تحقيق هذا القرار، إذ أن أصدقاء كثيرين له كانوا قد هجروها، وكان البعض ممن بقوا هناك يستغربون سلوكه الجديد وخاصة شارلوته فون شتاين التي كانت مازالت غاضبة من هجرة غوتة المفاجئة قبل سنتين. وازداد غضبها من غوته عندما بدأ علاقة مع امرأة متواضعة الظروف الاجتماعية وقليلة الثقافة اسمها كريستيانا فولبيوس وكان عمرها ثلاثة وعشرين عاما عندما التقى بها غوتة في تموز سنة ١٧٨٨.

وأما الغزليات الرومانية فقد شرع غوتة بكتابتها بعد لقائه بكريستيانا وكانت هي التي أوحت إليه بهذه القصائد وليس فاوستينة أو أجواء روما الجنوبية. ومع أن الغزليات الرومانية ألفت في فايمار وليس في روما، فإنها تستحق صفتها «الرومانية» إذ أنها مكتوبة على نموذج الغزليات اللاتينية الكلاسيكية (انظر الملاحظة المتعلقة بالقصيدة الخامسة). أكمل غوتة الغزليات في سنة ١٧٩٠ وهي تشتمل على ٢٢ قصيدة، لكنها لم تنشر الا في سنة ١٧٩٥ في مجلة أدبية كان صاحبها شيللر ومرد هذا التأخير في النشر يكمن في الالماحات المضمرة الى مواضيع كانت تعتبر إباحية في وقته. فكان على غوتة أن يحذف بعض القصائد ومن بينها القصيدة السادسة عشرة التي لم ترد في طبعة ١٧٩٥. وأما كريستيانا فأنجبت ولدا لغوتة في ١٧٨٩، فبقي معها حتى توفيت عام ١٨١٦، لكنه لم يتزوج منها إلا في سنة ١٨٠٦.

غوتة : غزليات رومانية

Johamn Wolfgang Goethe: Römische Elegien

القصيدة الأولى

خبريني، أيتها الحجارة ! كلميني أيتها القصور الشاهقة
يا شوارع قولي كلمة ألن تحرك ساكنا، أنت يا عبقر؟
الأشياء كلها تزخر روحا داخل أسوارك المقدسة يا روما الأبدية
غير أن كل شيء إزائي مازال غارقا في الصمت.
آه من يوسوس لي، وفي أية نافذة يقع ناظري
على ابنة آدم العزيزة التي ستحرقني وتحييني؟
وأنا الجاهل بالطرق التي علي أن أقطعها دائما وأبدا وأبدا
وأعود عليها أدراجي مانحا لها قربان وقتي الثمين.

وما زلت، كما يفعل أي سيد ذو مقام جاء سائحا
اتملى القصور والكنائس وأجيل طرفي في الآثار والأعمدة.
غير آن كل هذا سينتهي قريبا، ولن يبقى إلا معبد
وحيد-
معبد «آمور» [1] الذي يستقبل المريد.
عالم أنت يا روما، لكن لولا الحب
لما كان العالم عالما، وما كانت روما هي روما.

القصيدة الثانية (الصيغة الأولى)

اسألوا من شئتم، أنا في أمان منكم الآن
يا سيدات البلاط الجميلات وسادة المجتمع الأفاضل!
«إذن هل عاش فيرتر حقا؟ هل حدث كل شيء هكذا؟
أية بلدة يحق لها أن تعتز بأن لوته [2] تنتمي إليها؟»
أواه كم لعنت تلك الصفحات الطائشة
التي جعلت آلام شبابي ملكا مشاعا للجميع!
لو أن فيرتر كان أخي وقتلته
لما طاردني طيفه المنتقم الحزين كما يفعل الآن.
هكذا كان أن أغنية «مالبروغ» طاردت المسافر
الانجليزي
من باريس الى ليفورنو أولا، ثم من ليفورنو الى روما
وجنوبا بعد ذلك الى نابولي
ولو أنه أبحر الى مادراس، فالغنوة حتى هناك،
و«مالبروغ» حتى هنالك،
كانت ستحييه في الميناء، كنت محظوظا في هروبي!
فـ«هي» لم تسمع بفيرتر ولا لوته، ولا تكاد تعرف
حتى اسم الرجل الذي يعاشرها الآن.
إنها ترى في غريبا حرا معافى
يعيش في أحد البيوت الخشبية بين الجبال والثلج.
إنها تتقاسم اللهيب الذي أشعلته في صدره
فرحة بأنه يسخو بماله أكثر من رجال روما
فمائدتها الآن عامرة بالأطايب
ولا تنقصها الأزياء أو عربة تقلها الى الأوبرا.
الأم والأخت كلاهما تحتفيان بضيفهما
هذا البربري الذي تملك صدرا وجسدا من روما.

القصيدة الخامسة

تغمرني المسرة الآن وتلهمني هذه الأرض التليدة
الماضي والحاضر يخاطبانني بصوت أعلى نبرة أكثر إثارة.
أتصفح آثار القدامى متبعا إرشادهم بيد مثابرة كل يوم
لكيما تؤنسني خفاياها، يوما بعد آخر، من جديد.
غير أن «آمور» عبر الليالي، يشغل بالي بأشياء أخرى
إذ، كلما قل درسي، ازداد لهوي، ألن أتعلم وأنا أرى
هذين النهدين الجميلين يتشكلان أمامي ويدي تمسدان
كفليها؟
الآن وحسب أفهم المرمر حقا، متأملا مقارنا -
أرى بعين مساسة أمس بيد رائية
فإذا ما سرقت مني حبيبتي عدة ساعات نهارية
أعطتني عوضا عنها آناء الليل ساعات أخرى.
لا نكتفي بالقبلات وحدها بل نتبادل الأحاديث
الشيقة أيضا وحين تغرق في نومها أبقى ساهرا
مستغرقا
في خيالاتي وغالبا ما قرضت أشعاري وأنا بين
أحضانها
ناقرا على ظهرها بأصابع خفيفة
وصرفت تفاعيلي بينما هي في إغفاءتها اللذيذة
تتنفس وتشق أنفاسها أعماق صدري كالجمر.
و«آمور» يوقد المصباح ثانية، في ذكرى تلك العهود
التي قدم فيها لشعرائه المختارين الثلاثة [3]، هذه
الخدمة بالذات [4].

القصيدة العاشرة

الاسكندر، قيصر، هنري وفريدريك الأكبر، هؤلاء
الأماجد
لوجدت عليهم بهذا السرير لليلة واحدة
لأعطوني نصف مجدهم عن اختيار.
لكن هؤلاء المساكين أسرى في قبضة الجحيم.
ابتهج، إذن، أيها الراتع في كنف الحب الدافيء
قبل أن يبلل «ليثه» [5] المريع بمائه قدميك اللائذتين
بالفرار.

القصيدة السادسة عشرة

أيها البيثون [6] وأنت أيها التنين اللرنائي، [7]
إنكما ثعبانان خطيران تندد بهما أجواق الشعراء
ويذكرهما العالم بارتياع منذ آلاف السنين.

لكن أيدي الآلهة النشيطة قضت عليكما،
ولن تحربا بعد بأنفاسكما النارية
القطعان والمروج والغابات والبذور الذهبية.
إذن أي إله معاد آخر قد بعث إلينا في غضبه
بمواليد هائلة جديدة استنسلتها الوحول المسمومة
فإذا بالثعبان ينسل الى كل الأمكنة، ويربض بدهاء في أكثر الجنائن فتنة
ليوقع بذاك الذي يستسلم لسلطان اللذة في شراكه؟
سلاما لك أيها التنين الهيسبيري،[8] لقد أثبتت شجاعتك
ودافعت بجسارة عن التفاحات الذهبية
لكن صاحبك «هذا» لا يدافع عن أيما شيء، وحيث يوجد هو فما من حديقة جديرة بالدفاع عنها، ولا ثمرة.
إنه يتلوى خفية في الشجيرة، يدنس الينابيع
مزبدا، محيلا أنداء «آمور» المنعشة الى سموم.
آه كم كنت سعيدا يا لوكريتيوس [9]، أنت الذي استطعت أن تكف عن العشق، وأن تثق بكل الأجساد.
وكنت سعيدا يا بروبرتيوس: جلب لك عبدك البغايا من تل آفنتينوس، من الغابة التريائية [10]
وحين فاجأتك خليلتك سينتيا [12]غارقا في أحضانهن وصمتك بالخيانة، لكنك كنت سليما معافى.
والآن من من بينكم لن يتفادى أن يخل بعهود الزواج المملة
فإذا لم يمسكه العشق أمسك به الخوف من العواقب.
وحتى هناك في الزواج، من يدري؟ في كل ملذة جرأة.
والمرء أبدا مطمئن إذ يستقر رأسه في حجر المرأة.
سرير الزوجية ما عاد آمنا، والخيانة الزوجية ليست آمنة بدورها:
القرين، القرينة الصديق، كلهم يعدون بعضهم البعض.
آه لذلك العصر الذهبي حينما هبط جوبيتر [13] من الأوليمب[14].
وذهب الى سيميلي تارة، وطورا الى كاليستو [15]
وهو بالذات، من كان يعني بأن تظل عتبة المعبد المقدس طاهرة إذ أنه كثيرا ما دخل إليه عاشقا متسلطا.
بأي غضب كانت تهدر «جونو» [16] لو أن زوجها صوب إليها
هذه الأسلحة المسمومة
لكننا لسنا مهجورين تماما، نحن الوثنيين القدامى

فثمة إله لا يزال يحلق فوق الأرض
سريع ومنشغل كلكم تعرفونه وتعجبون به!
هو ميركور [17]، ساعي جوبيتر الإله الشافي.
ولئن تهدمت معابد أبي الآلهة، فلم تكد تشير الأعمدة الى مكان البهاءات القديمة الذي شيد إجلالا له
سيبقى معبد ابنه الى الأبد
يزوره المستغيث طلبا للشفاء والشكور الذي ناله.
لكنني لا أطلب إلا شيئا واحدا في الخفاء
وأرسل إليكن يا ربات الجمال الثلاث بهذه الصلاة الحارة من أعماق صدري:
أحمين دائما جُنينتي الصغيرة الظريفة هذه
وأبعدن عني، اذا مد لي آمور يده، كل شر.
آه، وامنحنني اللذة دائما بدون خوف وهموم أو خطر يداهمني
ما أن أودع عند هذا الخبيث ثقتي.

القصيدة الثامنة عشرة

هناك شيء واحد يزعجني أكثر من أي شيء آخر
وثان يبدو لي فظيعا يغضبني حتى تقف كل ليفة في لمجرد التفكير فيه. أريد أن أعترف به لكم. يا أصدقاء:
الرقود في السرير ليلا لوحدي هو ما يزعجني.
لكن الأفظع هو مخافة الثعابين الكامنة
تحت ورد الملذات في الطريق الى الحب
والهموم إذا اقتربت من رأسك المائل هامسة
في أجمل اللحظات عند الاستسلام للمسرة.
لهذا تسعدني فاوستينة كثيرا، إنها تشاركني سريرها بغبطة
وهي وفية لا تخل بعهدها.
الشباب النزق يشتهي العوائق واجدا فيها الظرافة
لكنني أفضل التمتع مرتاحا بملكي الموثوق به، الطويل الأمد.
يا للمباهج! نتبادل قبلات آمنة ونتساقى الأنفاس والحياة، نسكبها ونستلّـها من بعضها البعض.
هكذا نستمتع بالليالي الطويلة
ونصغي، صدرا لصدر، الى العاصفة والمطر.
وهكذا يظهر لنا الصباح جديدا وتأتي الساعات بأزهار جديدة لتزين لنا النهار كأنه حفلة.

لا تضنوا عليّ. يا أهل روما بهذه البركة،
وليسبغ الله على الآخرين بالأول والآخر من خيرات الدنيا.

القصيدة العشرون

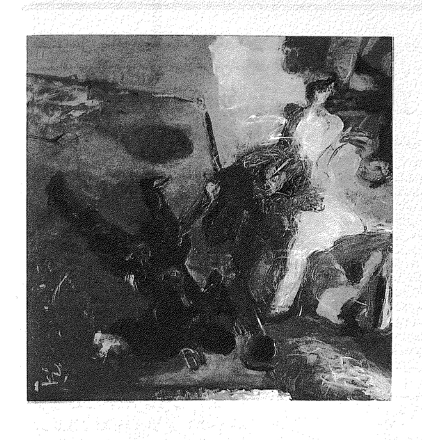
حسن إن تحلي الرجل بخلق قويم، وأن يعلو رأسه تاج الشكيمة
آه ولكن الأفضل من هذا وذاك ما أليق به أن يكون حافظا للأسرار
أيها الكتمان يا فاتح العواصم ! ياأمير الشعوب!
أنت، يا إلهتي العزيزة، يا من هديتني طوال حياتي
وقدتني في آمن الطرقات أي قدر قرر لي!
إذ تفتح ربة الالهام لاهية و«آمور» ذلك المكار، شفتي المغلقتين؟
آه كم يصعب إخفاء عيوب الملوك.
فلا التاج ولا القبعة الفريجية (١٨) بإمكانها أن تغطي
الأذنين الطويلتين لميداس (١٩)، ما إن يكتشفهما الخادم

الأقرب إليه فيخاف، ويضيق صدره بالسر
ويود آنذاك لو أنه دفنه في الأرض وتخلص منه
لكن الأرض لا تحفظ مثل هذه الأسرار
والقصب النامي يدوي ويهمس في الريح:
ميداس، إن للملك ميداس أذنين طويلتين
كم يصعب عليّ الآن أن أحفظ سري الجميل
ألا ليته لم يفلت، والقلب مترع، من لساني
لا يجوز أن أسر به الى أية صديقة: ربما ستلومني
ولا الى أي صديق: ربما سيكون خطرا عليّ.
وما أنا بالغر، أو مستوحد لكي أبوح للغابة بافتتاني
أو للصخرة التي سوف تردد ما أقول
فلأبح إليك يا بحوري إليك يا تفاعيلي
بالفرح الذي تمنحينني إياه نهارا، وكيف تسعدينني في الليالي.
هي المشتهاة، يبحث عنها الكثيرون، لكنها تتجنب الوقوع في الأحابيل
التي نصبها لها الجسور بجسارته، والماكر في الخفاء
ذكية رقيقة تتسلل ولا تجهل الطرقات
حيث يستقبلها الحبيب، مصغيا بشغف.
ها هي تقبل، فانتظر أيها القمر، حتى لا يراها الجار
وأنت أيتها الريح، أهدري في الأوراق حتى لا يسمع أحد خطاها
ولتنمي وتزهري أيتها الأغاني الحبيبة
وتمايلي في نسمة خفيفة من هواء عاشق ورهيف
ثم بوحي أخيرا لأهل روما مثل هذا القصب الثرثار
بالسر الجميل المتبادل بين حبيبين سعيدين.

الهوامش:

١ – آمور (Amor) اسم لاتيني لـ «إيروس» (Eros) اليوناني وكان في خيال القدماء إله الحب، تصوروه صبيا عاريا له جناحان صغيران ويحمل قوسا وكنانة سهام إذا أصابت قلب إنسان فهو يعشق. ويظهر آمور في هذه القصائد كانه المرشد والرفيق للشاعر. وقد اخترنا أن نبقى على كلمة «آمور» كما هي ذلك أنها، إذا قرئت بصورة معكوسة، فهي «روما» يوجد نفس الجناس المقلوب أيضا في النص الألماني. ويبدو كان «آمور» و«روما» كانتا مترادفتين في ذهن غوتة.
٢ – لوتـه : حبيبة فيرتر وهو بطل الرواية المشهورة «آلام فيرتر» التي ألفها غوتة في سنة ١٧٧٤.
٣ – الشعراء المختارون الثلاثة : المقصود بهم الشعراء اللاتينيون كاتولوس (Catullus) وتيبولوس (Tibullus) وبروبرتيوس (Propertius). كانوا أكبر شعراء الحب في روما باستثناء أوفيد (Ovid) وعاشوا في القرن الأول قبل الميلاد. كتب غوتة «غزليات رومانية» مستوحيا هؤلاء وخاصة بروبرتيوس. وسيجد القارىء المطلع على الأدب اللاتيني مقتبسات كثيرة من هذا الأدب وعدة اشارات إليه في «غزليات رومانية».
٤ – كان يوحي آمور الى هؤلاء الشعراء بقصائد الحب وكان هذا الايحاء خدمة لهم.
٥ – ليثه : نهر يعبر عالم الموت حسب ما تقوله الأساطير اليونانية.
٦ – البيثون : تنين هائل في الأساطير اليونانية قتله الاله «آبوللو» وهو إله الفنون والعلوم.
٧ – التنين اللرنائي : قتل البطل الأسطوري «هيراكليس» هذا التنين الذي يسمى أيضا هيدرا (Hydra).
٨ – التنين الهيسبيري : حرس هذا التنين الحديقة الهيسبيرية الأسطورية قرب جبال الأطلس. وكان على هيراكليس أن يسرق التفاح الذهبي من هذه الحديقة ولذلك قتل التنين.
٩ – لوكريتيوس: شاعر لاتيني كتب ملحمة تعليمية عن تكوين العالم وعن الطبيعة. ويقول فيها أن العلاقات الجنسية بدون الحب أفضل من العلاقات العاطفية التي قد تسبب الكآبة.
١٠، ١١ – مكانان قرب روما يتكلم عنهما الشاعر بروبرتيوس.
١٢ – زوجة بروبرتيوس.
١٣ – جوبيتر (Jupiter) : أكبر الآلهة عند الرومان وعند اليونان الذين سموه «زفس».
١٤ – أوليمب : جبل في اليونان سكن على قمته الآلهة.
١٥ – سيميلي وكاليستو : حسناوان واقعهما جوبيتر حسب ما تقصه الأساطير اليونانية.
١٦ – جونو : زوجة جوبيتر.
١٧ – ميركوريوس : أحد أبناء جوبيتر وساعيه وساعي الآلهة الآخرين. يذكره غوتة لأن هذا الاسم هو أيضا الاسم اللاتيني للزئبق الذي استخدم لمعالجة الأمراض الجنسية وخاصة الزهري.
١٨ – فريجي : نسبة الى «فريجيا» وكانت بلادا تقع قرب الساحل الشرقي لتركيا الحالية، في الفترة الممتدة من القرن الثالث عشر الى القرن السابع قبل الميلاد.
١٩ – ميداس (Midas) : ملك فريجيا الأسطوري، توجد أساطير كثيرة متعلقة به يشير غوتة الى أسطورة تقول أن ميداس لسوء حكمه الذي أطلقه عندما سئل عن رأيه في الموسيقى، نبتت له أذنا حمار. فحاول اخفاء أذنيه الطويلتين تحت قبعة طويلة اشتهر بها الفريجيون. لكن حلاق ميداس اكتشف الأذنين وأراد أن يبوح باكتشافه رغم المنع، وصعب الأمر عليه فحفر حفرة في الأرض وهمس بالسر للحفرة، ثم غطاها بالتراب فنبتت في الحفرة أعواد قصب وعندما كانت الريح تهب، كان القصب يهمس معها باثحا بالسر.

* * *



أفكار خطرة في حالة دفاع عن النفس

عواد ناصر *

صورة ما بعد الحرب

المرأة في برواز خشب
أسود كان البحر
أحمر كان الصخر
تتفلت خصلات من ربقة منديل أزرق
رجل من أعشاب وظلام وأساطير
وزني متدارك
لكن البحر على مرمى خمس قصائد
- ثمة أشجار تزحف، يا قومي، والوقت برسم التهجير -
المرأة تخرج من لغة الألبوم
رجل مهزوم
يتعقب ظلا في راحة يده
وأزيز دخان في عينيه
وامرأة تحت «سماء آمنة»
يعلوها قمر ملغوم...

(.....)
الحرب، دائما، شتاء
يتساقط فوقنا جثة جثة
من شجرة العائلة

أهواريون

قبلة من قصب
فوق سرير من قصب
يضم امرأة ورجلا من قصب
أنجبا طفلا من قصب
يا للعائلة الأكثر قابيلة على الاحتراق..

كارتون

القصة مسلية
وكوميدية بامتياز
الطفل يضحك بصوت عال أمام شاشة التليفزيون
والأم الوحيدة تكتب رسالة الى الأب
في جبهة الحرب
حيث يهطل المطر بغزارة
على أجساد عارية...

★ شاعر من العراق يقيم في لندن.
اللوحة للفنان جبر علوان - العراق.

أربع شمعات

إلى محمد خضير في «المعرض التذكاري»

تهيء شمعتك على عجل فأشعلها
أهيء شمعة مماثلة وانتظرك
الظلام شاسع وعجول
وعبر الصمت الصمت وحده
نرى كيف حولتنا الحرب الى جيران يا شقيقي
ودونا بارنسكي ووكر [1] أضاءت شمعتها عن بعد
على ضوء شمعاتنا الأربع
لم تعد اللحظة الهمجية على الغرور ذاته
ولا الليلة التي سقطت على أرواحنا البسيطة
لأن الأوجه المضيئة ستجد من يتفرس فيها
نحن المضيئين أدناه:
نعلن عن محاولتنا في اكتشاف وظيفة أخرى للضوء،[2]
أنا دونا بارنسكي ووكر، مهندسة كهربائية في معهد
ماساشوستس للتكنولوجيا...
بحلول الشتاء، هنا في ولايتي، نيو هامبشاير، يخيم
الظلام مبكرا، وكانت أوراق الشجر قد تساقطت منذ
شهر أيلول الذي بدأت فيه، للمرة الأولى، ببذل
جهودي الهادئة
في مضمار الدبلوماسية المباشرة.. ولا تزال شمعتي تشع
نورا في أمسيات الجمع
وهي ترسل رسالتها الصامتة الى عوائل العراق ...
ويعمد جيراني عبر الشارع بدورهم، الى ابقاء شمعتهم
منيرة بصيصان من نور وسط ظلمة الليلة الداكنة ،
الباردة شمعة في الشباك،
إنها رسالة منطق وأمل...
في ليلة حديد ما بعد الحداثة
لم يعد «غير الصمت الجوهري، صمت الأرض التي
تستنشق هواء المحرقة.
إنصهار الحديد وشواء الموتى ودخان الورق» [3]
ولم يعد لنا، في غياب الموت، غير الوظيفة الجديدة
للضوء:
تفسير غموض الأيدي المذبوحة...
وإنقاذ الألم من فلسفة الضماد
حيث تلك الليلة المزمنة
«ليلة عيد الميلاد»
الليلة التي فيها من الأضواء ما يكفي للسخرية من كل
شموع العالم
احتفال حفنة من القتلة بآلاف الجثث الضائعة
لكأن موتنا هو أكثر فقرات البرنامج إثارة لموت آخر
جديد
لأنه الموت السهل...

امرأة

تأتين إليّ مبللة الشعر، محناة الكفين..
هل نسأل عن آخر هذا الممر الموغل في الوحشة؟
هل كان علينا أن نتقصى آثار المنفى الغابر؟
إذ تأتين مبللة الشعر، محناة الكفين..
أناولك المنشفة القطن، طلاء الأظافر، الشال
الشرقي وكوب النعناع.
غيم في الشرفة
وكتاب ضد الوقت قرأناه معا،
سأقبلك الآن..

أفكار خطرة

في جسدي رغبة
أن أشرب ثديا وأحطم لعبة
في جسدي وطن وأقاويل
على حبل غسيل
في جسدي عمات
يستقبلن شتاء مرتحلا ويودعن شتاء آت
في جسدي أهوار
للسمك المقتول بأيدي الثوار
في جسدي مليون قتيل
يمشون بلا أي دليل والليل طويل
في جسدي أفكار خطرة
لكني أخاف على العالم

دفاع عن النفس

يترصدني منذ قصيدتي الأولى
إذ تتعرى يقترح الثوب
وإذ تتسكع يضع المفرزة الأمنية
إذ تحلم يوقظها في منتصف الحلم
ولهذا أطلقت النار
على هذا الشرطي القابع تحت قميص الأشعار
فانطلقت أغنية
يختلط الخوف بها والحرية

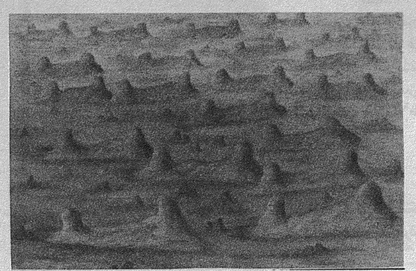
---

١ – ورد النص في «المعرض التذكاري» لمحمد خضير.
٢ – من «المعرض التذكاري» لمحمد خضير.
٣ – من «المعرض التذكاري» لمحمد خضير.

* * *

ثلاث قصائد

مبارك العامري*



١ – كل يوم

صباح كل يوم
يخرجون من جحورهم كالفئران،
يجرون وراءهم أذيال خيباتهم
وإرثا من العُقد ..
أمامهم تتراءى صور باهتة
لأحلام صغيرة
صغيرة كحبات خردل.
يتدافعون داخل أحشاء حافلات
تطوي بهم أميالا من الاسفلت
الملطخ ببقع داكنة
خلفتها أجساد
عاجلها الموت بغتة
بعيدا عن أعين الأحبة.
ينسلون واحدا واحدا
أو يزحفون أرتالا
الى حجرات بؤسهم اليومي..
يفتشون في زاوية الأبراج
بجرائد الصباح ، عن وهم
يرممون به جدران حياتهم
المتصدعة..
ويقضون ما تبقى من نهارهم
تحت سياط المدير.

٢ – موسيقى

يقتحم «موزارت» عزلتي:
مطر ناعم يملأ الروح
تتفجر الينابيع القديمة
ألوانا من ضياء.
أصاعد في سماء أحبتي
أدخل غيمة نائية
أسبح في سديمها..
أعانق نجمة
كنت أرنو إليها من شرفتي
المعتمة.
تلفني غلالة مضمخة
بعطر امرأة أحببتها،
لكنها رحلت
وبقي أريجها
يعبق في ثنايا انكساراتي.
أهيم باحثا عن ذاتي..
لا شيء سوى جسد يتشظى
وقلب يخفق بقسوة
و«موزارت».

٣ – وجوه في قطار

خارج النافذة،
نافذة القطار السريع،
السريع كطلقة حبلى بالمفاجآت:
كانت الريح تصفر
أو ربما تئن،
مثل عاشق لوت بالدهشة
لسانه..
وفي الداخل لغط متقطع
لمسافرين
أدمنوا الايغال في ثنيات
مغامراتهم الصغيرة
وثمة همسات ماكرة
لامرأتين
حديثتي العهد
بلغة التخاطب
عبر قرون الاستشعار..
وفي زاوية بعيدة،
بعيدة بعض الشيء عن مقاعد
الدرجة الأولى،
تشخص عينان
باحثتان عن رفيق
يختصر المسافة الموحشة
بكلمة
أو ابتسامة.

* * *

---

* شاعر وكاتب من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان عارف الجابري – سلطنة عمان.

قصائد قصيرة

حلمي سالم*

المواقع

خطتنا من اليوم هي أن نمسرح الماضي
حتى يموت،
ليس أمامنا سوى ردم الفجوة
من غير أن نتراجع الى الحائط.
خطتنا محكمة لأنها متخلصة من الذكرى،
وسهلة لأنها حافلة بتغيير المواقع.
وحينما نمسرح الماضي
فإن أي انكسار متوقع
سيكون علاجه بعض الأغاني الخفيفة،
عن الصدف.

هذا الأرق

خالي الصياد سيخطفك مني،
وسوف يرفض أن تخصصي اللفتة التالية للموت،
حتى لا يقع التناقض بين عينيك والعدم.
سينصحك خالي بألا تجعلي ابن اخته طبيبا نفسيا،
حتى لو كان في ذروة انحداره.
سينتحي بك جانبا ويقول:
«لكما وحدكما هذا الأرق»،
ثم يأخذك الى قاربه،
حيث السمك الذي لم أفلح في الحصول عليه،

الحارس

تفرك عينيها من نومة الضالين،
وتعرف ساحة الجامع،
منن حكايا الفتى الذي شاركته التفاتة الوصل.
ليس لها حارس من لصوص الأساليب،
فلفحتها قصة الرجل الذي:
كانت أشواقه تعطله عن أشواقه.

القطعة السوداء

لن تكتبي أنت تجربة المرض،
أنا الذي سأكتبها،
فمن الضروري للسلام أن يصحو.
وليكن معلوما لديك أن هذه القطعة السوداء،
ـ بقسميها: الريشة والكحل ـ
هي التي أهداها ابن خلدون لمودعيه
قبل أن يدرك سقطة العمران.

تحريك الشفاة

كلما تفرست في ألبوم العائلة،
ألمحت الى شكوى أمها من تآكل مفصل الرسغ،
حدق الرجل في طريقة تحريك الشفاة
فقررت أن أختها الصغرى
لا تنهض بواجبات المنزل.
كاد يفهم أن هذا ما يسبب ندرة الخضراوات
التي تقاوم الأنيميا،
لولا وجود المكحلة في غير مكانها.

صندوق الورنيش

دوّخه أن جعبة الشحاذ
كانت عامرة بمئة وسبعين ألفا.
حينما ألقى القبض عليه،
فدق على صندوق الورنيش،
حتى يبدل الرجل ساقه بساقه
لا ريب أنه ظلم نفسه بحرمانها،
ولابد أنه سيخلد في جهنم.
نقل الرجل رجله مع سيولة الأسود على فردة الحذاء،
أما هو فقد حرك الفرشاة برقة،
ليبلغ جاره أن سعر الدواء،
الذي كتبه طبيب المركز الخيري،
كان عشرين جنيها،
ولذا أرجأ الشفاء لفرصة أخرى.
لم تر المرأة فارقا بينها وبين ماسح الأحذية،
من حيث أن كليهما موضوع درامي.
فقط: هي تفضله باطلاعها على النص،
فصار من حقها أن تقول للمؤلف:
أنا أوسع من الواقعة.

* * *

---

* شاعر من مصر.

حديقة

ناصر العلوي*



حديقة السهران
بنيت أسوارها
وأوصيت جندي بألا يبرحوا الأيام
تبرق قيامتهم
وأجهل أيامهم
من أين بدأت
من أين ابتسمت لهم الشرور.

* * *

السر أسمعه وراء الأبواب
يخطو خطوة ويصمت
ذهب بعيدا
ذهب لأسمع غيابه
ذهب لأسمع عودته
حلم يُطوى
الشمس تسمينا
وتوحد صفونا:
الضوء يحف الضوء
الضوء دائر في الضوء
خطر يرف في الخطر
فراغ يحث الفراغ.

* * *

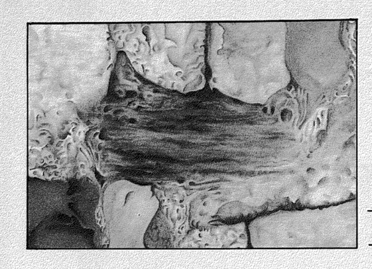
ماذا يفعل بصمت الأساور
بعدأن خلدته امرأته قبل قليل
لن يذرف الدمع
ليضيء صمتها
سيظل السرير يتهادى
مهيأ في البعيد لعاصفة
في القريب منه أمواجها
كالعيون والشفاه وسلاسل اليد.

* * *

الصمت يرفرف.
القلب يرفرف
عادلا لعجزه
ومنيرا لحلمه الواهي
يركن في الظلمات
ينتظر في يقظة
ويترك في الردهات فراقه

* * *

* شاعر من سلطنة عمان
اللوحة للفنان وجيه وهبة ـ مصر.



سعيدة خاطر الفارسي ★

صراع

يتمطى في تجاويف يقيني.
يخاتلني في مساءات الحنين الى
الرحيل
يجثم فوق مناكبي
يبهضني
لكن..
عيني نضاحتان
يتدحرج في نبع عيوني الرقراق
يتحجر تحت الماء
نبضي المموسق أيقظه
ليأتنس بي
رأى قلبي «شريشة» (1) تعرش
على منجل يديه
يخضر المنجل
يتحول الى آنية اغريقية
تحملها «أورورا» (2) فتبهر العيون
أهداب شعاع ذهبية
يتقهقر..
يمتطي خريفه الجامح
يرعد..
يبرق..
يهزني..
وقبل أن يهمي مودعا
ـ: «لم تبلغ التراقي بعد»

ينسل من سحابة العمر
مطر أسود
يتلألأ كدمعة على وسادة القمر
أو أقحوانة
ترنحت في مآتم الشتاء.

نصفي الأسود

البعض منا هالة مجنحة
شعاعها من زنبق..
وعطرها نصافحه
وقلبها تسبيحة الناسك..
في عشقه
إذ تخفق جوانحه..
وتعرج جوارحه.

***

البعض منا دمعة السماء..
ترقرقت في أعين..
علوية الضياء
ونفحة شذية..
على ثرى هابيل..
وارتعاشة دمائه النقية.

***

وبعضنا يغرد الشيطان في هواه.
يبثه الضغينة..
لنشر ما طواه

يميل حيث الريح تلقط الصخور
يسنها
يرمي بها ظهر الشذا الطهور

* * *

فبعضنا كالشوك في الخميلة
كفكرة مسمومة..
ملعونة الرغاب..
تفوح بالرذيلة
عاثت يد قابيل في دماه
تحدرت نجومه..
بالاثم من سماه
تلعنه الدماء في طوافها
وترتدي الحداد
يزري بها، فينكيء جراحها

***

وبعضنا.. يقبل ابليس وجنتيه
ويركع مستجديا نصيحة
فبعضنا طموحه فضيحة
تتلمذ إبليس على يديه.

الهوامش

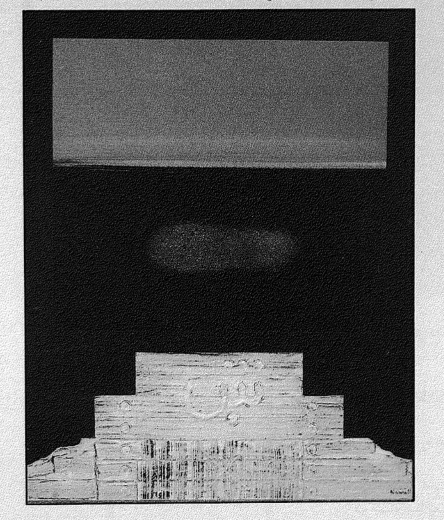
1 – شريشة: شجرة تكثر في سلطنة عمان تشرب من رطوبة الجو مخضرة طوال العام.
2 – أورورا: آلهة الفجر تزف الى البشر أشعة الشمس الأولى.

* * *

★ شاعرة من سلطنة عمان.
اللوحة للفنانة ندى الفارسي ـ سلطنة عمان.

عــراء المكـــاربة

محمد حسين هيثم *



نازلا

أرتقي مهباتهم

هذه الدكنة غرامهم بالملاك

هذه الحصاة شهوتهم البيضاء

يتنزلون من الحبائل

بأعناق مبرومة وذيول تتسوق

كأن شرطيهم

يبكر بالملوك الى نقائصنا

★ شاعر من اليمن

اللوحة للفنان رافع الناصري ـ العراق.

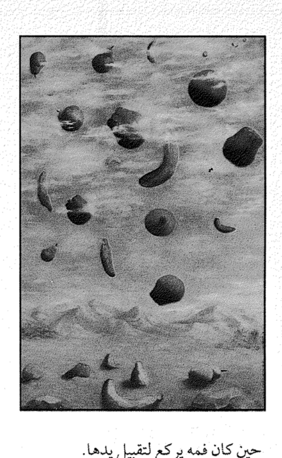
كأن الديكة تعوهم ببداهتها
كأن الزقاق المدعوك
- عند «الكامبة» الحافية الرأس
حيث الدكاكين ترفع تنوراتها -
يلوي صرخاتهم
ويمتحن طبولهم بخيام رجراجة
يصعدون الى بارحتهم بأشياع ومكوس
بأثيوبيات وهنود وبغال ملكية
برؤوس مفلجة ودم باذخ
بقردة وطواويس
نعيرهم بياض مساءاتنا النازلة بعد كأسين وصهيل
ونعيدهم الى بهجتنا:
مكاربة
مكاربة من مرايانا وظلالنا
من نطف التباساتنا الرنانة
مكاربة بأرجوان وقيافات على من حذاقتنا
مكاربة بمدائح فولاذية ونعاس مصقول
مكاربة يدخلون الى نومنا
بحلوى وشقراوات
مكاربة من رسو يقظتنا عند صباح استثنائي
مكاربة لأسبابنا كلها ولرعايا المنسيين
لدواخلنا الكستنائية الطافحة بالجياد
مكاربة بالخيزران والتبن
يتوجوننا على الجروف الهائلة
ويحصنون أقفيتهم من احذية جوعنا
مكاربة لجنادب تسوق حقل السبطانات
الى قنوطنا
مكاربة علينا
على هشيم يقظتنا
على وضوحنا القارس العمى
على تشظي البوصلة المطفأة
.. ..
.. ..
.. ..
دكنة
حصى
شرطة يكرون بالملوك الى نقائصنا
طبول بأشياع ومكوس
سفسطة ملء الابريق
أقداح ، مكاربة ، بسكويت
على صفير المائدة
Help your self
ثمة خطأ البساتين
يدون المكاربة شوكتهم
على مياه تقترضها الأنهار
من ترتيل أصابعي
ثمة مخاتلة الجداء
يقلب المكاربة ضحكتي
على براكينهم
ليروا أصواتهم
تتسلق الظلال المدببة
وتلزق بالسعادة
وعيال الفطنة
ثمة المكاربة
يوم عطس ~~علماؤهم~~
ارتدت
السحلية
قبعتها
- على عجل -
لتجلس في أول القيامة

الهوامش

١ - المكاربة : جمع مكرب وتعني عند اليمانيين الأول، المقرب من الإله ، وهو لقب حكامهم.

٢ - «الكامبة» : مفردة عامية تعني عمود النور أو عمود الأسلاك.

* * *



نصوص الفراغ

شوقي شفيق *

١ - فيروس

في كل مساء أرممني
وأهيىء جسدي لاستقبال نوم فاخر اخترعه
في هذه اللحظة - كل مساء - يغزوني
فيروسك ليدمر مائدة النوم
ويحطم أطباق جفوني
أرجوك اذن ابعثي فيروسك إليّ
كل مساء

٢ - رضوض

هذا الفراغ ملّح بكآبتي
وأنا ارتق ما تنامى من رضوض
في ثنايا المروج
آه يا ضياع الروح في روحي
وفي جسدي

٣ - اشتعالات

همّت يدها بتقبيل فمه
حين كان فمه يركع لتقبيل يدها.
حينها قبلها
انهمرت اشتعالاته
وفردت قلوعي عند نهار عيونك
فاكتملت أسرار معارجنا
واشتد تشابهنا.
ليس سواي هنا إلاك.
وليس سواك هنا إلايا.
ليس سوانا إلانا.
ها صوت عيونك يأتيني في كون مكتظ فأرى دفقته.
ها روحي - يا حلية روحي - شاردة في ابراج يقينك.
ها ابراجك تملأ سلة معناي.
فيسطع معنانا
ثمة
ليس سوانا إلانا.
دلتنا رؤيا المعراج علينا.
إلانا ليس هناك سوانا.
ويقين تشابهنا في معنانا.

* * *

★ شاعر من اليمن.
اللوحة للفنان جهاد المعمري - سلطنة عمان.



قصائد

عامر الرحبي★

عبور

أتنفس هواء الصباح
وأبكي علني أعبر
فوق مجازر هذه الليلة
ثمة ما ينبغي تركه دون وجل
حرية البقاء تجرح روحي
لحظة مؤلمة
لكن ماذا أصنع
كي أنسف
ورائي كل هذه الحدود!

العمر

سينقشع
هذا الفراغ ما به
في أي زاوية
يسكن
وأنا في أي نهار
أكون!
هذا اليوم ثمة إنسان
يفكر في أن يواصل
تألقه أو ربما إنكساره
لكن هذا العمر
يظل منهارا
كجسدي الملقى
خارج النافذة!

ثلاثون عاما

ثلاثون عاما
اندثرت
وتركتها ورائي
اليوم وحده يجيء للتذكر
اليوم يعلن للجميع
بأن ثلاثين عاما
لا تخشى حمل أثقال
كأنها الذاكرة
توقد في "ما تبقى من هذه
المجازر!

سفر

هذا الحائط ماذا يريد
كل شيء عقيم هنا
كل الجبال صامتة
حتى العيون
أجبرتها على الرحيل
حتى يوم واحد
لا يكفي لسفر!

انسلاخ

كطائر دخل في جوفي
وأنتشلني
من بين حطام!

لا حب

نظرة واحدة
تكفي لأسكن
قلبك
كجرثومة تزرع المكائد
وتضيء المكان!

بوح

آن لي أن أغادر العالم
الى حيث ظلمة وراءها غياب
وغياب وراءه موت جميل
ربما الالم وحده
الذي يعرف كم أنا متعب
آه لو تدركني المسافة
آه لو أغص بأحلامي!

* * *

★ شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان حسيني علي ـ مصر.

الحجر على أعصابه .. قد يضيء

محمد عبدالقادر سبيل *

الذي ينفض علينا حجارة
من السماء ..
ثوبك
أعرفه , , جيدا منذ الليل
يخوض الرواق الصغير
ببرق كامل
تجرّينه بعدك
مطعونا بالعبير،
من يجعل هذا معقولا؟
ونوعا من النعمة النادرة

●●●

صدري التلميذ
الى حد كبير
يتلقن
أخطاء قدمين ترجفان ـ أف ـ كالنجوم!!
الأبلة تكلفني كل هذا؟!
س. خطها السيىء في أول الكولا
س. محو الظلال المندفعة
من قدميها الساخنتين.
س. العروات الفاتحة في .. آآآ خر الثوب
شهقة بعد شهقة،
تكلفني ،
س. حجرا كريما في سكون البال
س. وارتطام الصدى بالعظات
ج . هذا ممكن كله؟
.. وحتى سيرتها الخاصة.. بي
أيضا؟ ,

●●●

الى الامام .. صغيرتي
الى الامام تماما
سوف لن أتبع هذا الهدر
بعد اليوم

لقد تبت...
في الرواق العتيق
الضيق
بما يشبه الثوب
ينفض علينا حجارة سمحة
من السماء
إلهي !!
هذا سقوط.. في الموسيقى؟
تشرح الابلة النفس
بخبرة ينبوع قديم،
لن أفهم بشكل يضرني
عقدة اصبعها .. تحتطبه الاخيلة
ما الذي يريده .. نهائيا
هذا الاصبع الموهوب
في ممر تضبطه
بغبطة اليد
ولسوء الحظ المعسول!
من تركني لذيذا هنا؟
هيا.. الحجر على أعصابه
قد يضيء!
من المثمر الآن فقط؟
من ؟ !!
لا ينقذ اصبعا سوف يقطر
كلما الممر
واجب كبير .. ومعتم،
المسك وحده يفلت بين انملين
أنا إذن.. ورنين الذهب؟!!

●●●

سوف أفرك قدمي بحجر سريع
كل شيء جائز!
في هذا الرواق..
المعرض
للظروف.

* * *

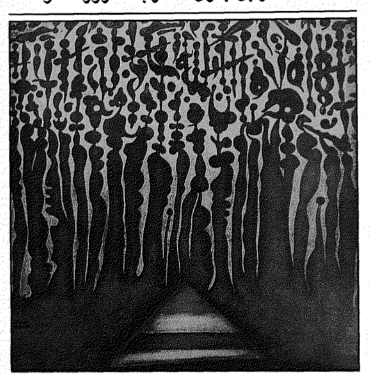
★ شاعر من السودان.

عدسة : بدر النعماني ـ سلطنة عمان.



الأفعى الزرقاء

قصة : الطاهر بن جلون ترجمة : روز مخلوف *



١

أحب السفر بالمركب. فالمركب في هذا الزمن ، زمن السرعة وازدحام الأجواء، يعد ترفا يستغرق السفر فيه وقتا كافيا. إنه مناسبة لعدم التفكير في شيء، ولإعداد النفس لدخول إيقاع جديد. الوقت صيف وأنا كنت على المركب المسمى «مراكش»، الذي يصل بين سيت وطنجة. بالكاد أصبحت على متن المركب حتى قدم نحوي رجل قصير القامة، خمسيني ، فاتحا ذراعيه. حياني وعانقني. لم أكد قد رأيت هذا الرجل قط. اضطربت قليلا ولم أقل شيئا ظاهريا، يفترض أن يكون هذا احتقارا، خطأ، أو تشوشا يعود للشبه بيني وبني أحد يعرفه. لا. طمأنني الرجل أن الموضوع ليس شيئا من ذلك.

– أدعى الحاج عبدالكريم. ولدت في مراكش في يوم حار بشكل استثنائي . متزوج من إمرأة صقلية. وأب لثلاثة أطفال يعرفونك ويحبونك . أنا للأسف لا أقرأ. زوجتي هي التي تقرأ لي. لا أقرأ، لكن لدي خبرة في الحياة، فيما هو مرئي، وما ليس كذلك. مهنتي؟ جعل الأجانب يحبون بلدي، تقديمه لهم بجماله وتعقيده. لكن ما أتى بي إليك (اللحظة التي انتظرتها طويلا)، هو الرغبة بأن أحكي لك قصة. قصة حقيقية. أنت كاتب، ألست كذلك؟ استمع إلي إذن. القصة هي قصة ابراهيم، الرجل الهادىء، الطيب، الذي يحاول أن يعول أسرته، إنها قصة مصير شخص، وجد نفسه على طريق الشر، اسمع...

كان الحاج عبدالكريم وسط صالون، وكان المسافرون قد هرعوا للاستماع إليه:

كان قد مضى وقت طويل منذ كف السياح عن الوقوف أمام ابراهيم وثعابينه. فلم تعد الثعابين، وقد تعبت وتقدمت في العمر كثيرا ، وفقدت اليقين، تستجيب لموسيقى حاويها.

عبثا غير الناي، وغير اللحن. بقيت الثعابين بالكاد تخرج رأسها، إما لأنها مذعورة أو نائمة. والحل الوحيد لجعل الاستعراض جذابا من جديد، هو تغيير الحيوانات بدلا من تغيير الآلة الموسيقية. قرر ابراهيم أن يضحي ويشتري أفعى

★ مترجمة من سوريا.
اللوحة للفنان أحمد فؤاد سليم ـ مصر.

لامعة، فتية وحيوية. جلبت إليه الأفعى من قرية مشهورة بزواحفها. لاطفها، ضايقها، ثم عزف لها قطعة موسيقية من تأليفه. كانت موهوبة جدا، ترقص بشكل غير اعتيادي. كانت تتثنى وفق المراد متتبعة الايقاع بصورة دقيقة، مادة لسانها كي تضبط الترنيمة. استعاد ابراهيم ثقته بنفسه. فتنت الثعابين بالأفعى الزرقاء الجميلة.

في الليلة التالية رأى ابراهيم حلما غريبا. كانت الساحة الكبيرة مقفرة ينيرها بدر تام. كان جالسا في الوسط، مصالبا رجليه. لم يكن يستطيع الحراك، حتى ليقال إنه كان مثبتا الى الأرض بواسطة لاصق خاص. مقابله ظهرت الأفعى بملامح شابة زرقاء اللون، لم يستطع أن يعرف إن كانت ترتدي شالا أزرق، أم أن ذلك كان لون جلدها. كان لها جسد امرأة ورأس أفعى. راحت تكلمه وهي تدور حوله: «مساء هذا اليوم لعبت اللعبة، وأريتك ما أنا قادرة على فعله. لست تلك التي تظن. لن تحكم علي بالتثني في سبيل نيل إعجاب سياحك. أستحق شيئا أفضل. أنا شابة أرغب أن أعيش وأركض في الحقول وأحس بالانفعال. أرغب أن أختزن المتع والذكريات لأيام شيخوختي. إذ كان سياحك ينشدون الانفعالات القوية، فليس أمامهم سوى الذهاب الى الامازون، أو الى بلد الأحجار التي تملك ذاكرة. أنذرك إن قدمتني في استعراضك، ستندم... مع أني لست واثقة إن كنت ستجد الوقت كي تندم على أي شيء...».

كانت وهي تكلمه، تدور حوله، ملامسة يده أو وركه. حاول الاجابة، لم يستطع اخراج صوته من حنجرته. كان مخدرا. وكانت، هي الواثقة من نفسها، تتابع حديثها: «لا تحاول أن تشرح لي مشكلتك وتستدر شفقتي. تخل عني تسلم. لدي الكثير لأفعله. هذا فصل جني المحاصيل، وعلي أن أعود لأقبع تحت الأحجار. أحب طراوة أيدي الفتيات اللواتي ينحنين لجمع القمح. سياحك يسببون لي التقزز. إنهم ليسوا جميلين. وأنت تكتفي بإكراميتهم الزهيدة. ليكن عندك قليل من الكرامة. الآن بامكانك الانسحاب. الساحة ستمتلىء. الشمس ستشرق. وأنت ستفكر. إذا أردت أن تحظى بالسلام، أعد لي حريتي.»

استيقظ ابراهيم مذعورا، مرتجفا ومحموما. فتش في الصندوق الذي تنام فيه الثعابين. كانت الأفعى هناك، مطمئنة وغارقة في نوم عميق. توضأ بعد أن اطمأن، ثم صلى صلاة الصبح. رفع يديه وسأل الله العون والحماية: «يا الله، أنت الكبير والرحيم. احمني من السوء ومن عديمي الضمير. أنا انسان ضعيف أكسب لقمتي بفضل الحيوانات. ليس لدي ما أحارب به الشر، ولا ما يمكنني من تغيير مهنتي. الزمن صعب. نحن حواة أبا عن جد. ولدت ونشأت وسط الزواحف. لم أشعر بثقة تامة بها قط. إنه غدارة. أنا مسلم صالح، لا أؤمن بالتقمص، ولكني ألتقي بأشخاص قلوبهم وأرواحهم هي قلوب وأرواح أفاع عتيقة، غرقت في الرياء والخبث.

لم يكن من عادته أن يصلي وأن يبرر نفسه. منذ سنين طويلة وهو يمارس هذه المهنة دون أن يطرح على نفسه الأسئلة، هزه حلم الأمس فقد كان فيه شيء ما حقيقي. شعر ابراهيم بالخوف. خوف من حادث ما. خوف من العين الحاسدة.

كان عليه ذلك اليوم أن يرقص ثعابينه في فندق كبير أمام جمع من السياح الذين دفعوا مبالغ اضافية ليشهدوا ذلك العرض ذي الغرائبية المضمونة: رؤية أفعى ترقص على وقع موسيقى انسان جبلي. استذكر ابراهيم أحد الأدعية قبل مغادرة البيت. تجنب أن يركب دراجته، وعلق حول رقبته يدا فضية. لقد تم من حيث المبدأ، طرد الخوف. وصل الى الفندق في الساعة المقررة. كان السياح قد انتهوا للتو، من تناول أكلة محلية وشربوا نبيذا أو بيرة. كانوا سمينين، يخالطهم النعاس قليلا. قدم المذيع ابراهيم «سيداتي سادتي نقدم لكم الآن، ما طالما سمعتم عنه دون أن تروه قط. ستشاهدون ما يصنع الفرق بين الشمال والجنوب. ستشاهدون ما ليس من السحر بل من الشعر: أشهر حاو في الساحة. الرجل الذي يخاطر بحياته لكي يمنحكم المتعة. نقدم لكم، ابراهيم وثعابينه..»

كانت آلات التصوير مهيأة. بعض السياح لم تظهر عليهم الاثارة كانوا يشربون الشاي بالنعناع مع الكعك. ظهر ابراهيم واهيا ومترددا، حيا الجمهور بانحناءة خيل له أثناء انحنائه، أن لمح امرأة الحلم الزرقاء. رأسها رأس عصفور وترتدي جلابية زرقاء تشد جسدها، كانت بدون ثديين تقريبا. وتجلس على غصن شجرة، تؤرجح ساقيها مثل طفلة. عزف ابراهيم على الناي مؤخرا لحظة فتح صندوق الثعابين. طار النعاس من أعين السياح. ثبت الجميع انظارهم على الصندوق. دفع ابراهيم الغطاء وغار بيده في جوف الصندوق. أمسك بالأفعى. في الواقع، هي التي تشبثت بمعصمه. في اللحظة التي كاد أن يداعب رأسها فيها، لدغته. كانت ما تزال تحتفظ بسمها، رغم أنها أفرغت منه أمام عينيه حين اشتراها. سقط جثة هامدة. امتلأ فمه بالدم والزبد الأبيض. كان هذا الزبد سما. ظن السياح أنهم أمام مزاح ثقيل. احتج بعضهم، وقد شعر بالاحباط، وتقيأ آخرون غداءهم وقد هزهم هذا الموت. التقطت الصور كذكرى لموت فجائي. ذكرى للفنان الذي مات على الخشبة.

نقلت جثة ابراهيم الى المشرحة الرئيسية وضعت في الدرج رقم ٠٣١.

٢

على غلاف كتاب القراءة المدرسي الذي يحمل عنوان (سم٢) يبدو الطفلان علي وفاطمة، يمسك كل منهما بيد الآخر، على طريق المدرسة. كبر الطفلان. ومنذ الطفولة، وُعد كل منهما للآخر. كان بوسعهما أن يؤلفا زوجا من البرجوازيين الصغار ناعمي البال، الذين لا يثيرون المشاكل، العاقلين مثل الصورة التي حلم بها الآلاف من تلامذة المدارس. تزوج علي وفاطمة

لأنهما متحابان ، ولأنه لم يكن بمقدور أحد منع هذا الزواج. رغم المظاهر، كانت هناك أشياء عديدة تفرقهما. فقد درس علي واشتغل في شركة للقطاع الخاص. أما فاطمة فتنتمي لوسط متواضع وبالكاد تعرف القراءة والكتابة. كان يقال عن علي بأن لديه نظرة «تسقط الطير من أعلى سمائه»؛ ويقال أيضا إشارة الى غرامه بالنساء، «عيناه خضراوان» ، هو من كانت عيناه سوداوين. كان يحب المشروب ، والقيادة بسرعة، وسرقة نساء الآخرين. وفاطمة امرأة معنية ببيتها وبطفليها، تهتم به وتكرس نفسها كليا لزوجها الذي جعلها في حالة انتظار دائم له. امرأة قانعة بمصيرها، ليست ماهرة جدا، لكنها حاضرة دوما. لا تقدم لزوجها أية مفاجأة ، ولم يعد في شخصيتها ، ما يخفي عليه. امرأة ممتلئة بحسن النية والارادة الطيبة. امرأة بلا دفاع. لطافتها الزائدة أشبه بالبلادة . ومثلما فعلت أمها وجدتها تعايشت فاطمة مع الضعف الهادىء الى اليوم الذي قررت فيه أن تعترض، أن تفعل شيئا ما كي تُبقي (علي) بقربها . لكن حياة علي كانت في مكان آخر. وفي الظاهر ، لم يعد هناك ما يمكن أن يبقيه في ذلك البيت الذي يثقل عليه الروتين ويجعله كئيبا. عندما تجرؤ فاطمة على الاحتجاج، كان علي يوجه لها صفعتين ثم يمضي صافقا الباب. لم يخف مغامراته المتعددة. كان يغازل الفتيات ، ولم ينكر ذلك ويعتبر أنه ليس مطالبا بكشف حساب أمام أحد كان ذلك يؤجج غيرة فاطمة. غيرة مرضية. لم يستطع الأطباء إعادة زوجها لها. نصحوها بالمهدئات. لم تجرؤ فاطمة على مصارحة أهلها. لكن جيرانها أحسوا بتعاستها. قررت يوما استشارة عرافة: «زوجك جميل. إنه يخدعك وسيخدعك على الدوام . الأمر أقوى منه. أرى جمهرة من النساء الجميلات يحطن به ، ويردن تقبيله . إنه يتمتع بقدرة هائلة، ويستطيع منح النساء ما يعجز آخرون عن منحه لهن.كما لو أنه وُلد كي يشبع جميع اللواتي ربط القدر مصيرهن برجال عاجزين ، يقوم دوره على معالجة الأضرار. لن تستطيعي فعل شيء . هذا النوع من الرجال لم يصنع للزواج والحياة الأسرية. حتى إن خبأته في سجن، سوف يعثرن عليه ويأخذنه منك. كوني شجاعة ! هذا كل ما أستطيع قوله لك يا ابنتي !» .

شعرت فاطمة باليأس. أسرت لـ(خدوج) جارتها التي تعمل ممرضة في مشفى البلدية. لم يكن بوسع خدوج إلا أن تكون شريكة لفاطمة، فقد حاولت أن تجذب (علي) إليها لكنها فشلت. وهي لم تكن فقط تفهم غيرة واضراب صديقتها ، بل كانت تشاركها فيهما. اقترحت عليها الذهاب الى ساحرة عرفت بقدرتها على حل مشاكل الأزواج. لها مكتب في شقة صغيرة وتستقبل الزبائن بناء على موعد. كانت امرأة شابة، عصرية قامت بدراسات نفسية تطبيقية. لم يكن لها هيئة الساحرات العجائز المربيات والكئيبات. طلبت من فاطمة عرض مشكلتها، سجلت ملاحظاتها وطرحت أسئلة محددة.

– تريدين إذن. استعادة زوجك. تريدين أن يكون لك، لك وحدك؟ أستطيع أن أصف لك حبوبا تذيبينها في قهوته الصباحية، لكن فعاليتها ليست أكيدة . قد أصف لك أيضا، هذه العشبة التي تمزج مع الخبز. لكن هناك خطر التسمم. وأنت تريدينه بصحته، وليس عليلا كما أفترض..

همست فاطمة بشيء ما في أذن خدوج ثم توجهت للخبيرة:

– لا أريده أن يصير عاجزا أو كالخرقة. أنا أريده كما عرفته كما أحبه، قويا، عاشقا، وحنونا .

– في هذه الحالة سأعطيك الوصفة القديمة الجيدة، وصفة أجدادنا . كرة من عجينة الخبز دون خميرة، أبقيت ليلة كاملة في فم ميت. ويفضل أن يكون ميتا طازجا. وليس جثة نسيت في المشرحة. يكفي أن يعض زوجك هذه العجينة. أن يأكلها حتى يتغير ويعود إليك كما تحلمين به. على فكرة ، يجب أن تنتقل العجينة من فم الميت الى فمه. يمكن في حال تمكنك من جعله يأكلها، تنفيذ العملية أثناء النوم.

ذكرت فاطمة صعوبة العثور على جثة، لكن خدوج غمزتها. حاسبت السكرتيرة الجالسة الى مكتبها في المدخل، بجوار غرفة الانتظار.

بعد ظهيرة ذلك اليوم بالذات ، جهزت العجينة. لفتها خدوج بمنديل وذهبت الى المستشفى. كانت مناوبة تلك الليلة.

أحيانا ، تصنع المصادفة الأشياء بشكل جيد. نزلت الى المشرحة ، فتحت بعض الأدراج باحثة عن آخر ميت وصل، كي تضع العجينة في فمه، كان رقم ٠٣١ ما يزال فاترا. وكان فمه نصف مفتوح ومازال فيه زبد أبيض ودم. لم تجد الممرضة أية مشقة في دفع العجينة بين أسنان الميت. وفي الصباح الباكر أحضرتها ملفوفة بنفس المنديل. كان (علي) نائما بعمق. فتحت فاطمة فمه برفق ووضعت العجينة فيه. عضها دون أن يدري. لم يستيقظ علي. لقد مات . كان السم ما يزال فاعلا.

أغمي على فاطمة. عندها ظهرت لها المرأة الزرقاء برأس الأفعى، وأسمعتها الحديث التالي: «السحر غير موجود. أما الحماقة ، فبلى. أراد أحدهم أن يحتفظ بي دون إرادتي . مات بسبب ذلك. وحاولت إحداهن أن تسير عكس تيار النهر، فخسرت كل شيء . الأول تنقصه الكرامة، والثانية ينقصها الكبرياء. في هذه الحالة أو تلك، أنا من يستخلص العبرة من القصة، يجب الحذر من الأفاعي، خصوصا عندما يلعنهن القمر، في المساء الذي يكون فيه بدرا مليئا بالمرارة والقرف. وداعا يا ابنتي . ستنامين أخيرا بسلام والى الأبد . كما ترين أنا لست شريرة تماما ...».

من مجموعة قصصية جديدة للطاهر بن جلون ، بعنوان «الحب الأول ... الحب الأخير. وهو قصاص وروائي مغربي ، يكتب بالفرنسية ويعيش في باريس.

* * *

المستحمان

سعيد الكفراوي ★

عندما ولجت من باب حجرة المستشفى نصف المضاءة، وجدته ملقى على السرير معطوبا تلاقت عينانا في لمحة من نظر جعلته يشيح عني ويخفض جفنيه.

خطوت ناحيته، وقبلت جبهته وقلت له : «لم أعرف إلا من ساعات». عاد ينظر إليّ بنظرة طويلة ولم يجب. كان صامتا يعكس وجهه حزنه، وقلة حيلته، وخفت أن يكون قد فقد النطق. قلت:

– شدة وتزول.

عاد ينظر تجاهي ولم ينبس بحرف، وبدا على نحو كمن يحاول أن يتذكر شيئا ضاع منه، وراح يمسح جبهته بيده اليمنى السليمة، ويشد بها جلد رقبته الذي تهدل، ثم شرد وظل يتأمل الصورة على الحائط، ثم عاد وزفر زفرة عميقة أعقبها برسم ابتسامة ساخرة ومريرة.

سحبت كرسيا وجلست بالقرب من رأسه.

– سوف تنصلح الأحوال.

قلتها ولذت بالصمت، شد الملاءة التي تغطيه وأحكمها على بدنه. شعرت كأن ألمه قد تسرب الى أعضائي وكأنني أحمل مصيبته، وجعلت أفكر في ذلك الجو الخانق، وحالة الرطوبة الشديدة التي تحاصر المستشفى.

تأملت النيل الذي كان يطل من النافذة ، وثمة مراكب راحلة، وجزيرة طافية موشومة بزراعات موسمية تنتظر حصادها ، تناوشها بعض الطيور البيضاء، تطلق أصواتا تشبه الصراخ، ودخان مصانع الطوب يعلو الى السماء في ستائر خفيفة مسودة .

قال لي من غير أن يواجهني :

تأخرت

فوجئت بصوته يخرج واهنا، حينئذ شعّت بداخلي لحظة من فرح قلت بصوت مرتفع قليلا:

– كنت مسافرا .. قالوا لي لما رجعت.

رأيته يحاول سحب جسده حتى ظهر السرير. نهضت لأساعده لكنه رفض واستكان مكانه ترمش عيناه برفات سريعة.

انفطر قلبي ، وهربت من كلمات العزاء، وتذكرت من غير إرادة مني، حيث تتابعت ذكريات قديمة ولم أستطع أن أدفع عن رأس ذلك اليوم المطير الذي صحبني فيه الى قريته، وكنا نسير على جسر نهر صغير وسط الغيطان ، وكان يسبقني بخطواته الواسعة، الرجولية فاردا ذراعيه مستقبلا الزخات، متكلما عن ذلك الشيخ العجوز الموحش الذي قابلنا خارج العمار وكأنه حارس الموت، وعندما وقفت أتأمله صاح في : كما تعرف، أنا وأنت ريفيان مثل حزمة من الخس، أما هذا فلا يبدو عنده الباطن مثل الظاهر، أنه ينتمي لهذا المكان الذي سوف يدفن فيه. سار خطوات ثم جاءني صوته: «سأنتهي من كتابي عنه قريبا». وسع من خطوه وسار تجاه البلد تجلجل ضحكته كالجرس، وأتذكر أنني سمعته يقول لي : «الحياة من أمامنا يا رجل».

برد النهار فجأة وشعرت به في عظامي ، وهبت على الحجرة رائحة دواء نفاذة، وكان بمقدوري سماع عربات تنقل المرضى وتدرج على الممر الطويل تصحبها سعلات واهنة. كانت لمعة الضوء النافذة من أعلى الشباك الى بؤبؤ عينيه تبدو بغير جلال. ورحت أتذكر لونها العسلي الرائق وذلك الوهج الذي كان يشع منهما عندما كان يتأملني وهو يستمع إليّ ثم ينفجر من الضحك بصوت الجرس. سمعته يهتف بي :

– ما الذي سوف أفعله الآن؟

حاولت أن أتسلل الى روحه ، لكنه كان يهرب مني الى ذلك الأسى على نفسه، وكان مشغولا بتفاقم حالته، وأنه في كل الأحوال لم يستطع أن يستوعب تلك الضربة التي لم يكن ينتظرها قال:

– أنت تعرف . كنت أسعى أن تكون الأمور غير ما انتهت اليه.

– كلنا حاولنا ، ولسوف تنصلح الأحوال.

– لكنني أنا الذي دفعت ثمنا فادحا.

صمتنا لحظة، ثم وضعت كفي فوق كفه وقلت:

– شدة وتهون.

أزاح يدي عن كفه وحرك يده السليمة وأمسك بها يده الميتة وظل يحرك بها أصابعه ، وشرد بعيدا ثم قال:

– إن ما يضيع منك هو آخر الأمر حياتك.. تصور!!

بدأت أشعر بطعم دخان حريق مصانع الطوب في فمي، ورائحة دواء المستشفى تفوح من الأركان. وعدت مرة أخرى للصمت وعدم الكلام، فيما راح يحادث نفسه:

– أنا في وضع لا أتمنى لأحد أن يكون فيه.

مسح جبهته بيده السليمة ثم نظر تجاهي بنظرة عدائية وقال بصوت مرتفع قليلا:

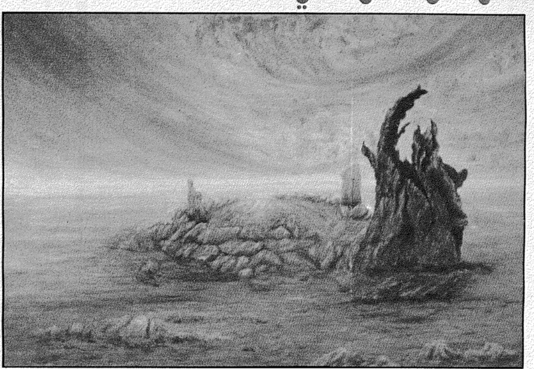
★ قاص من مصر.

– لماذا أنا بالذات؟ الآن لا يمكن الاعتماد على أحد.
– الدنيا بخير وما تزال صالحة للعيش.
وصلت إليه كلماتي مجافية وفارغة تصدر عن رجل يستطيع أن يغادره الآن ويذهب على رجليه الى داره ، وبالرغم من أنني كنت أقولها صادقا لكنها بدت ككلمات العزاء في مآتم الأرياف.
كانت الحجرة ضيقة ومدهونة بلون سماوي ، بها سرير سفري من الحديد، بجواره كومودينو من الصاج الرمادي، ومنضدة عليها تليفزيون ١٤ بوصة بالألوان، وستارة على النافذة زرقاء يسقط من أعلاها ضوء مسائي شاحب ، وصورة على الجدار لاكليل من الزهور داخل طبيعة صامتة . قال لي:
– افتح التليفزيون.
ضغطت مفتاح التشغيل فانبثقت الصور على الشاشة الصغيرة، في الوقت الذي صعدت فيه موسيقى كنسية تصاحبها أصوات انشاد لكورس خفي من النساء. كان الفيلم أبيض وأسود من طراز الأربعينات العتيق ، يتجلى مشهده داخل كادر متحرك على زقاق قديم، مقامة على جانبيه بعض المنازل التي تشبه بيوت العصور الوسطى، والتي تنتهي بأبراج عالية وقد نصب فوقها صلبان من الحديد الأسود المشغول، تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها «لماذا تركتني؟» وكانت مياه جوفية تنبع من بئر وتشق لها مسارا عبر الزقاق، وكانت صور لأغراب يضحكون بأشداق واسعة ، ويجوسون في المكان.
أنزعج ، وقال لي:
– أقفل.
حاول إزاحة الملاءة التي تلف جسده، هممت لأساعده واقتربت من نصفه السفلي الملفوف باحكام ، لحظتها هاجمتني رائحة نفاذة كرائحة الأمونيا، تنبعث من منامته التفت إليه فهرب مني، ولما لم يعد في مقدوره تحاشي نظرتي لذا ثبت وجهه في الجدار ولم يعد ينظر إليّ.
أحسست بمدى ألمه، وأنه من تلك اللحظة أكثر الناس انكسارا ولم أعرف لماذا شعرت كأننا – أنا وهو نجوس عبر حلم يشبه المتاهة ثم نعود مرة أخرى الى ذلك المكان الذي يقطن فيه الرجل حارس الموت.
تنبهت لما يجب عمله، ونهضت وأغلقت باب الحجرة ، وفتحت الدولاب الخشبي. كانت ملابسه النظيفة مرتبة على أحد الرفوف تنبعث منها رائحة كرات العث. حملت غياره ووضعته على السرير وعدت إليه وحملته من إبطيه وأسندته الى صدري وسمعت نوابض السرير تهتز وكان رأسه ساقطا على كتفي ، كان مستسلما الى آخر حدود ضعفه. خلعت منامته التي يرتديها على عريه، وتجردت من ملابسي أنا أيضا، وسمعت على البعد صوت الطيور على الماء، وصخب السيارات على الكورنيش، ورأيت ستائر الدخان تصعد الى السماء.
نحن عاريان تماما، كأننا لحظة ميلادنا القديمة، التي ولت، والتي نحاول عبرها الهروب من موت مؤكد.
حملته على صدري مثل طفل بلا حيلة، مستسلما الى حد احتباس صرخة الألم في صدره، وتقدمنا باتجاه البانيو، نخطو على بلاط الغرفة من غير بهجة، عاريين يجوسان في مشهد من عري ينتهي للماء ومحاولة دفع الموت المحاصر. أنزلته في الحوض من غير احتفال، وعدت أتذكر ما كان يحكيه لي عن أبيه، الذي كان يراه آخر أيامه لا يكف عن البكاء ومحادثة الميتين ، وكان ينهض من النوم باحثا عنه فيجده وقد شرد في دروب القرية القديمة ينادي على الراحلين قبل آذان الفجر. سمعته يهتف لنفسه:
– كأنني أنتظر منيتي.
وازنت الماء ساخنا وباردا، وحولت ماء الصنبور الى الدش فانفرط على بدنه فشهق، ثم عدت وحولت ماء الدش الى الصنبور، وباشرت دعك جسمه بقطعة الاسفنج والصابونة المعطرة. كان مستندا لحاجز الحوض كغريق ، وعندما انتهيت تأملته وأنا أقف أمامه. كان نظيفا ومضيئا والماء يتسرب من على بدنه، ورأسه مستند الى ظهر الحوض باستسلام مريع.
فجأة ، عبس وجهه واغتم وانسحب لونه حتى شحب ، بعدها انفجر في ضحك متواتر، يجلجل في الحجرة بوحشية ، يضرب الحوض بيده ويتمتم بكلمات لا أفهمها.
تركته حتى انتهت موجة الضحك فألبسته ملابسه بعد أن جففت له بدنه وارتديت ملابسي. أنهضته وحملته مرة أخرى، وعندما كنا قرابة السرير سمعته يحادث نفسه :« هذا شيء لا يمكن أن يرضى عنه الله» . أراد أن يخطو وحده الا أنه سقط على صدري فرفعته من وسطه وأنمته على الفراش. مشطت له شعره وعطرته بالكولونيا التي يحبها، وجلست أمامه على السرير صامتا، قلت :
– كوب عصير؟
رفض ، وظل يحدجني طوال الوقت بنظرة عداء نافذة. قلت في نفسي«هو يحتاج الى الحظ». واصل النظر إليّ مما جعلني أرتبك، وأنشغل بحالة الصمت التي تسود المكان.
لما ساد التوتر رغبت في الانصراف ، وأردت أن أخبره أنني سوف أعوده في الصباح ، الا أنني فوجئت به وقد رفع يده اليمنى السليمة وهوى بها على وجهي في صفعة مدوية انفجرت في صمت المكان.
دهشت من تصرفه وأنا أقاوم الما يدوي في رأسي.
شحب لونه ، وبدا لي كأنني أواجه رجلا يموت، ثم رأيته يدير رأسه ناحية الحائط لينفصل عني تماما.
كان الجو خانقا وقد فرغ النهار، وكانت حمرة المساء تعلو شجر الشاطيء، وسرعان ما اختفت الطيور في رحاب الظلام الوشيك.
كنت أعرف أن خنقة الحر سوف تستمر، وسوف تزداد كثافة حتى يأتي الخريف ، وربما الشتاء أيضا.

* * *

قمر على نعش جدي

محمد المزديوي *



قال أبي وهو يخفي في صبر جليدي حزنه العميق:

– نواريه التراب فجرا.

كان يقصد جدي. فقد اقتحم مجهولون بيته الطيني المنعزل عن القرية. قتلوا كلاب الحراسة وكسروا الباب الخارجي واقتحموا غرفته وقتلوه برصاص بنادقهم وعصواتهم الغليظة. ومن حسن حظ الجدة أنها كانت في زيارة عند أختها في قرية أخرى فسلمت.

لم يحك لي عن أثر الرصاص . لخص الأمر ببساطة معهودة فيه: رحل عن عالمنا، المسألة قد نعيشها جميعا ولا شيء لحد الساعة يبشر بانتهاء سريع لهذه الكوارث.

– هل نعلن لأهالي القرية هذه الفاجعة؟ وماذا تراهم يفعلون؟ ثم هل نملك متعاطفين معنا الى حد إعلان جائزة لمن يدلنا على القتلة؟

أقنعني أبي ببرودة دم معهودة فيه. منذ بدأت أعي الفعل وردات الفعل، أن نخفي حادثة القتل عن الكل، فترة زمنية كافية لنأخذ الوقت الكافي للتفكير في الجواب المقبل على ما لم يكن، مطلقا بالحسبان، فالقبائل متداخلة والتحالفات غير مضمونة سلفا.

– لنقل للكل في المسجد غدا: إن الله توفاه عندما أراد ، وأن الراحل يكفيه فخرا أنه كان طيبا مع كل الأهالي إماما للمسجد ومعلما لكل أولاد القرية وكل الذين يأتون من القرى المجاورة.

وأضفت معقبا :

– ونقول أيضا إنه ما اعتدى على أحد ولا اقترض شيئا من أحد ومن يزعم أن الراحل استدانه فنحن أسرة صلبة متضامنة ومستعدون لإعادة الديون.

جلس أبي القرفصاء، أخذت معولي وبدأت أحفر في الأرض اليابسة ، أرض ما عرفت المطر من أعوام طويلة، التربة الحمراء..

– أحفر عميقا يا ولدي قال أبي.

– مثل كل القبور يا أبت قلت له.

– أحفر عميقا قلت لك فهذه السنة ستأتي سيول وأمطار قوية وأنا أخشى أن ينكشف القبر.

---

* كاتب تونسي يعيش في باريس.

اللوحة للفنان عادل الخزيري – سلطنة عمان.

لم تكن القبور كلها محفورة فما أن تأتي بعض الأمطار حتى تتكشف بعض الجثث وهكذا كان جدي يواظب على الحضور لاعادة التراب ولقراءة بعض الآيات القرآنية.

لم أستطع أن أرى وجه أبي في الظلام، الأشجار الكثيفة التي تحيط بالمقبرة كانت تزيد الظلام حلكة وانهمكت في الحفر متحاشيا إحداث صوت يشي بوجودنا الغريب في المقبرة. وفجأة لاح لي وجه أبي أبيض وهو يتمتم ببعض الآيات القرآنية ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ وجاءتني الآية مهادنة فجدي لم يمت ولكنه قتل والفرق واضح جدا ومن بين أغصان الزيتون أطل القمر هادئا ووقورا.

– أحفر بسرعة يا ولدي. قال أبي ملحا.

ساعداي لم تطاوعاني ، كما كنت أريد وأبي لم يستطع أن يساعدني، فلم نكن نملك الا فأسا واحدة والذي يحفر لا يمكن له أن يقرأ القرآن وأنا ما كنت أستطيع أن أدرب نفسي على استعراض آيات قرآنية كثيرة.

وحين وضعنا جسد جدي في الحفرة وبدأنا نهيل التراب عليه سمعنا وقع أصوات تقترب. حنحنات بغال وسعال رجال على مقربة منا.

– جدك في مأمن فلننج بأنفسنا قبل وصولهم إلينا.

– هل نحتاج الى استخدام بندقيتنا؟ سألت أبي وأن أبحث عن ممر آمن، وسط الأشجار التي أعرفها جيدا، يؤدي الى المنحدر الذي يستطيع أن ينقذنا من هذا الخطر .

– سنحتاجها . لكن ليس الآن.

كنت أستطيع من بعيد رؤية الرجال الملثمين مع بغالهم وحميرهم وهم يحيطون بالقبر الطري. بعضهم يصرخ على إضاعة فرصته في العثور علينا.

– نسينا وضع شاهد على قبره يا ابتاه، انفلت السؤال من رأسي دون أعيره انتباها جوهريا.

– لا يهم يا ولدي . كل القبور تتشابه وبعد قليل سيستأنس جدك مع كل الموتى الذين سبقوه، المهم أنه وصل الى حيث أرسل، كل الموتى يتشابهون في نهاية المطاف.

ونحن نوغل في المسير نحو المنعرجات والتلال المطلة على السهل والمقبرة ، كنا نراهم يشمشمون حول القبر، يحفرون ويتوعدون ، كنا خائفين أو على الأقل أنا، فقد كانت المصيبة أول تحد لي وأنا أدخل عالم الرجال المعقد والعنيد. ناولت أبي بندقيته . أخذ بيدي وحثثنا المسير صوب القبائل الأخرى.

التفت إلي أبي ، بعدما فطن الى تعبي في مجاراته، ابتسم ومد يده ، داعب شعر رأسي كأنما أراد أن يخفف من روعي ويشجعني على كل الاحتمالات وقال:

– أسرع فقد يكتشفوننا إنني أسمع وجيب خطاويهم بعيدا.

اندفعت في إثر أبي وأنا أعض على أسناني من البرد. الجبل الذي رأيته منذ وقت طويل لم يقترب منا قط.

والخطى التي تثير بعض الرجع يبدو أنها لم تقربنا من القبيلة التي تستطيع أن تجيرنا لبعض الوقت. وجاءتني فجأة نوبة خوف مما يحكيه الصيادون عن الخنازير الوحشية التي تجتاح أحيانا القرى القريبة من الغابات فتقتل الحيوانات الأليفة والأطفال والنساء. ولما كشفت لأبي هذا الخطر الاضافي قال دون أن يتوقف عن المسير:

– لقد انقرضت الخنازير الوحشية منذ زمان، والخنازير الوحشية، الآن، هم أولئك الذين يطاردوننا في هذه اللحظات.

الظلمة بدأت تنسحب، خيوط من أشعة الشمس بدأت تدغدغ عيوننا. لاحظت أن وجه أبي المكفهر أضحى أكثر إشراقا مد يده للخلف باحثا عن يدي ،لحقته مسرعا وسرنا بوتيرة واحدة.

– الشمس ستثير فزعهم. قال أبي وأضاف:

– لأنهم مثل الخفافيش لا يظهرون إلا في الليل.

لم أكن أميز حقا بين طيور الليل وبين سواها. فالخوف حينما يستبد بالمرء، لا يميز بين الليل والنهار ، ثم أن ما كان يهمني هو الوصول الى مكان أكثر أمنا، حيث أستطيع أن أتنفس وأسترجع كل الأشياء التي تتجاوزني.

– متى سنصل يا أبي وأضفت : وهل نحن حقا في الطريق الصحيحة؟

كنت أرى وجه أبي الصارم. وهو لا يكترث لأسئلتي التي يبدو أنه اعتادها . ويبدو أنه أحس بحاجتي الى بعض الاهتمام، فقد كانت أول مرة أسافر فيها معه، العالم الذي أعرفه محدود جدا، لا يتعدى عالم الكتاب ، الشيخ القاسي، والصلصال والألواح والأصدقاء والصمغ.

بعض البيوت الطينية بدأت تظهر في البعيد، تظهر لتتوارى ثم تعود أكثر وضوحا وأكثر تمددا، وأبي يجد في المسير وأنا أتبعه وكأنني وصلت الى نهاية العالم. وأخيرا انفتح المجال أمام قرية كبيرة على هضبة واسعة ولاحت مجموعات من الأهالي والقرويين وهم يتحركون في محيط القرية . أحسست بانتهاء الألم قبل أن أجد مكانا أستطيع فيه الانبساط والنوم. وحتى هذه الأويقات لم أكن قد فكرت في مصرع جدي بعد. ولم يكن الأمر بالنسبة لأبي مشابها فهو لم يجد مبررا ، إطلاقا لهذا العمل ، ثم إن الجد لم يكن خبيرا في اختراع الأعداء. اقترب أبي

من أول بيت بهدوء ودفع الباب برفق ودخلنا لنجد أنفسنا أمام عائلة جالسة تأخذ فطورها المعتاد.

هب كل أفراد العائلة وانكبوا يسلمون على أبي وهم يسألونه عن سبب هذه الزيارة الغامضة والمبكرة ، ثم أخيرا انتبهوا لحضوري، قال أبي إنه ولدي وإنه تعب، سألتني امرأة سأعرف فيما بعد أنها خالتي، إن كنت جائعا، قلت لها إنني تعب وأني أريد أن أنام ، أخذتني الى غرفة مجاورة وأبي ينظر إلي شزرا.

لم يستطع أبي أن يخفي سره عن العائلة فأخبرهم بما كان، ولم ينس أن يطلب منهم المساعدة للانتقام من قتلة الجد، وحين سأله رب العائلة عن القتلة قال أبي إنه يعرفهم تقريبا وإن الطعنة سهل معرفة مصدر قدومها.

لم أر ناسا مستعدين للموت مثلهم، غابة من البنادق ترفع كل يوم. وأبي يتصبب عرقا وهو يتدرب على الرماية كل صباح. آخذ منديلا وأمسح عرقه الغزير، ثم أقف غير بعيد متأملا تدريبهم على الحرب، هذه الحرب التي لم يريدوها قط، لاسيما وأنها السنة الخامسة التي تبخل عليهم فيها السماء بمزنها.

اقتربت أكثر من موقع الرماية، آخذ هذه المرة البندقية الصغيرة التي حملتها معي طوال الرحلة الليلية ، اقترب مني أحد الفلاحين وقال: إني خالك ولهذا فأنا ملزم بمساعدتكم على أخذ القصاص، ثم أشار لعصفور واقف على جذع شجرة وقال: هيا صوب واطلق النار. العصفور البريء طار قبل أن تنطلق رصاصتي العشوائية.

لم ننم تلك الليلة. قال أبي تذهب أنت أيضا معنا، دورك واضح ، إذا سقطت من أحدنا بندقية تساعده على استرجاعها وإذا مات تأخذ مكانه وتشترك في المعركة. أخوالي كلهم كانوا ضد مشاركتي في المعركة . مازال صغيرا قالوا لأبي. الثأر ثأره أيضا يا جماعة وهو أولى منكم بالقتال ، ثم اتفقنا على السير مباشرة بعد صلاة الفجر. سنفاجئهم حتما فهم لا يصلون ونقتحم مساكنهم قبل أن يجتمعوا لينظموا الدفاع، ثم أعطى أبي وصفا دقيقا للبيوت المستهدفة وخصني بجهة البيتين الجاثمين قرب المسجد المتهاوي قائلا : نعمل كل ما بوسعنا على إبادتهم قبل أن يحتموا بالمسجد. ثم اقترب مني وهو يهمس : ستكون نهاية محمادي أحيضار الحتمية وسترتاح منه كل القبائل. ولما سألت أبي وهو يدهن بندقيته ويمسحها عن محمادي أحيضار، أجاب، بصوت خافت هو القاتل الحقيقي ولماذا لم تخبر الأخوال بهذا؟ سألته. كي يكون مقتله على يدي وبفضل بندقيتي هذه.

لما خرجنا ، فجرا ، من المسجد لاح لنا رجل حامل راية بيضاء وهو يجر فرسه البيضاء، ولما اقترب طلب منا أن ندله على زعيم القبيلة، اندفع الحاج عمار سريعا ، رغم سنواته التسعين الى الرسول وهو يقول: أنا شيخ القبيلة. مد الرسول رسالة للحاج عمار. أخذها وطلب من أبي ، الرجل الوحيد الذي يستطيع القراءة والكتابة. أن يقرأ هذا الخطاب . بعد وقت قصير صاح أبي بالقرويين : انه محمد عبدالكريم الخطابي وإنه يحتاج لمتطوعين فالأسبان يقتربون من أجدير.

لم يحرك أحد من الحاضرين ساكنا، اقترب الحاج عمار من أبي وقال بصوت يكاد لا يسمع: إن الرسالة أفسدت علينا مخطط اليوم. لم يجب أبي واتجه الى حيث كان الرسول وسأله: وهل ذهبت بالخطاب الى القبائل الأخرى؟ قال الرسول : إن كل الذين زارهم وافقوا على التطوع والانخراط في الجيش ، سكت قليلا ثم أضاف ، وقريبا منكم، وافق محمادي أحيضار على الذهاب فورا لمدينة أجدير معللا هذا بالتوبة عن كل جرائمه.

جمع الحاج عمار وأبي كل الرجال القادرين على أخذ السلاح واتجهوا لمدينة أجدير. اقترب محمد بن عبدالكريم الخطابي بنفسه من مقاتلي القبيلة، ثم أخذ بيد الحاج عمار وبيد أبي مصافحا وهو يقول : أعرف كل شيء. لقد حكى لي محمادي احيضار كل شيء عن الجريمة وهو غير قريب منا وتستطيعون أن تأخذوا حقكم منه ومن أصحابه. وغير قريب من مجلس الخطابي الذي كان جالسا القرفصاء، كان محمادي أحيضار ينتظر ما يقرره أبي والخطابي.

لم يستسغ أبي أن يفرض شيئا، في حضرة الأمير الخطابي ، ترك الأمور على حالها واشتغل في تجهيز القبيلة للحرب، ولما اقترب منه محمادي أحيضار قائلا : إني قاتل أبيك وتستطيع أن تتخير موتي إما بيدك وإما بيد الأسبان، لم يجب أبي بكلمة واحدة.

كانت الجموع الأسبانية تقترب من مواقعنا ، وأسلحتها الطويلة المدى تصل محيط دفاعاتنا، وكان أمر الخطابي صارما: لنقتصد، فالأسلحة هذه المرة تنقصنا وعلينا إذن أن نطلق الطلقة المناسبة في المكان المناسب وغير بعيد من أبي ومني كان محمادي أحيضار يندفع أكثر منا وبدأ يطلق النار من بندقيته في اتجاه النيران الكثيفة ، وغير بعيد ترنح شيئا ما في مشيته قبل أن يسقط في دمه.

بإشارة من رأس أبي . أسرعت إليه تحت وابل من النيران وخلصت البندقية من يديه اللتين كانتا تضغطان عليها بشدة، وانسحبت الى الخلف بجانب أبي ولما صاح بي مشجعا، أن أطلق النار اندفعت بعض الرصاصات الى الامام وجاءتني دوخة في الرأس فالرصاصات التي انطلقت الآن هي أخوات الرصاصة والرصاصات التي صرعت جدي .

* * *



الـرأس الأعـمى

وارد بدر السالم *

من الـواجب ان اقول لك، يـا عنبر، اني لم اكن خائفـا في حقيقة الامر، ياصـديقي وشفيعي وملاذي. كـذلك من الواجب ان أتساءل امامـك، كما تساءل العشرات قبلي. هل هنـاك حقيقة؟ يارجـلا اضعه بمصاف روحـي واستنير بإشعاعات حكمتـه في ايامي التـي حلكت حتى باتت ايـاما عمياء بسوادها المستديـم، اني افترض، يا سيدي، ذلك افترض السـؤال واعتكف الى حـزني المشلول بـانتظار قـرارك العادل وحكمتك الجديـدة، ولكن عليك ان تصدقنـي دائما، فلقد كنت امهد نفسي لان اكـون متوازنا وشجـاعا ومنفذ اوامـر مبصرا، فهذه روحي الثمينة وهذا جسدي البكر، وهذا انا كلي منسفح أمام الحرب. عار تماما، بلا يقظة ولا احلام، اني اعيـش مهتديا بتجربتك الاثيرة: أن اكون كما اوصيتني، لـك فقط، افتح قلبي واخـرج منه عددا كبيرا من الاحلام المقطـوعة الرؤوس واضعها تحت قـدميك، حلما، حلما، ولك ان تقول قولتك، فانا اتدرع كثيرا بهديك الذي دخل فتوتي مبكرا واقام على شبابي حدا خطرا لا احيد عنه، واحلامي التي تحت قدميك هي لغتي المهذبة التي تعلمتها منك كل تلك السنوات، تفرس بها لترى كل حلـم بحجم الفـم، قتلوه بقسـوة، وشقوا الافـواه الصغيرة التي جمعتها بفم واحد هو آخر ما تبقى لي لاخاطبك به، يا سيدي ومولاي وشفيعي، يـاصديقي عنبر، اني ألـوذ بك الآن، كما في كل وقـت، لقد فتكت بي الحرب في آخـر لحظة شيطانية، وصـدقني لم اكن خـائفا، وقتها كنـت محاصرا من ست جهات كما اتـذكر ولم يبق مـن العمر الجميل الا لحظات، كـانت اثيرة وغالية، نظرت اليهـا بندم، فما ضاع قد ضاع ولم تبـق الا هذه القبضة الصغيرة من الوقت وحفنة عليلة من الامـل واخرى من الـذكريات المحتضرة، هـا هي تركـن في جيبي المثلوم وتتكدس على بعضهـا، لقد اغلقت حواسها كي لا ترى وتتذكر وترفس خاصرتي.

تركت لي لحظاتي الاخيرة.. الاثيرة تضطرب على الساتر الجاثم وحاولت ان اقتسم بقاياي معـي، اذ لابد ان ارتكن الى القدر المحمول على عصف القذائف والقنابر وحفيف الرصاص المزدحم، لكن عريفنا الريفي الشهـم يأتينا دائما في الوقـت المناسب، يحثنا على الشجـاعة ويتجول بين هيـاكلنا مثـل المصل، يـوزع علينا حقنـا من الشهـامة والبطولة والصمود والتضحيات، وكنت، كما في كل مرة، والله، ارى على وجهه دمعة سقط نصفها وظل النصـف الآخر عالقا بين اسنانه، كان يعض ذلـك النصف بقوة كي لا يسقط. وعلى وجهـه ذكر جميل تركه هكذا، لعله لم يكن متقصدا، اذ لا وقت لديه، كما اعتقد، لمثل هذه الانفعالات، ولا ادري وقتها، يا عنبر لماذا خامـرني احساس بان هذا العريف الطيب هو نتاج زواج الغبـار والمطر. وكنت أحدس ايضا، ان تحت خـوذته ثقبـا بحجم الابهام، ولا ادري لم كنـت افكر هكـذا، ولكنني وانـا انظر اليـه كنت ارى عقرب الـوقت منتصبـا بين عيني وعينيه، كما لو ان زمانا بريئا قد مات وفسدت سنوات غالية على هذا المكان وسقطت احلام زرقاء مضرجة بدمائها. والله ما كنت خائفا يا عنبر، يا مـولاي وشفيعي، اننـي احضر نفسي لهذه الليلة المتـوحشة. ولم تبـق لي حصة مـن الانفـاس الا في هـذا الوقـت القصير القـادم المتدحـرج على مواضعنـا، هي حصتـي الاخيرة في سنواتي التـي لم افهم منهـا شيئا سـوى حكمتك وهـديك ولغتـك الثمينة ووصـاياك العادلة، ووقتهـا ياصديقي اخذت ابحث عـن كوة بحجم العين اودع منها طفولتي وحاضري غير المستقـر وشبابي المنفسح امام الحرب، وصدقني، عليك ان تصدقني حسـب، اخذت اعرف واجتهد، في لحظة الضيق تلك ان الحيـاة جميلة جدا وعظيمة جـدا، لا تشبع عمرا مهما طال ولا تملأ عينـا مهما اعطت، لكننـي لم اكن احلـم وقتها؛ اذ مـن العسير ان يحلـم المرء في ذلـك الـوقت المحـاصر، فقـط كنـت احصي لحظـاتي المتبقيـة وأهيـىء نفسي للعنـاء او الخراب، امـا الحيـاة فسأتـركها غير آسف، فتكفيني هـذه اللحظات المتبقية امـارس فيها

---

* كاتب من العراق.

اللوحة للفنان سعيد أبو ريه ـ مصر.

اغنيتي المتفجرة المؤجلة منذ اعوام، وادافع عنها بضراوة ضبع وما عدا ذلك فكل ما يمنح من الوقت الفائض هو هبة الله لي هكذا اعترف بقناعتي يا عنبر، هكذا اقول اني كنت مستسلما لشعور طغى في اعماقي وملأ مساماتي بريح تشي انني عشت حياتي القصيرة كما ينبغي وامتلأت اوردتي بريحها الوردية: فكنت اقتسم ألمي لوحدي، واغنيتي المؤجلة تبحث عن الانعتاق وسط الجو المشبوب بالفجيعة؛ فيما كان الوقت المتبقي لحياتي المهددة بالفناء يقتسمني مع الساتر الصاخب بالحيوات التي تلفعت قبل قليل بظلام المأساة القادمة؛ ضجة مكتومة لكائنات بشرية لا تدري ماذا تفعل بين الانتظار المشحون بالغدر وبين واقع الحال المتقاطع مع الاحلام والاوهام والاماني السعيدة الضالة؛ حيوات اختلطت امامها المرايا فقفزت من دواخلها أسرار واعترافات واغنيات واوقات مضت واخرى ستأتي محمولة على احلام بيض، اما اغنيتي، ياعنبر، اخي وشفيعي وضوئي، اما اغنيتي فقد ارجأتها الى وقت ما ربما يأتي وربما لا يأتي، فقد حلت فحمة الليل، وقلنا، ها ان مصائرنا تتعرض للخطر، والعريف، ذو الذعر الجميل، ما يزال يطوف بيننا في الظلام ومن فمه تتراشق حقن الصبر واليقظة والحذر، وكما في كل مرة، رأيت على ضوء التنوير، نصف الدمعة العالقة بين اسنانه، ياللعريف الشهم، جرأة وبندقية ونصف دمعة، وعندما يغادرنا يتكوم بيننا وفينا وحولنا صمت موتور اشبه بالصمت الذي يحيط بالمقابر، هو صمت يقع في الوقت المضاف الى اعمارنا، انه الصمت الذي منحته لنا الحرب، يا عريف تمسك بنصف الدمعة، فالهجوم قادم ولاشك، مادام الظلام جاثما على صدرنا، وصدقني يا عنبر لم أكن خائفا عندما جاء الهجوم، انني احفظ تعاليمك ووصاياك واهب روحي من أجلها، لقد اطبقت على عيوننا نار حمراء واصطفق على رؤوسنا عصف مجنون وتناوش احلامنا الرصاص والشظايا فاختلطت النيران والسواتر والدخان والغباروالدماء، تحول الليل الى حريق متصل وشواء متصل وإباحية في الموت لا استطيع ان اصفها الا وانا مجنون تماما، اما وانا امتلك مثل هذه الذاكرة الحية فلا أقدر ان ارى كل شيء بوضوح. الظلام يا عنبر برغم الحرائق المتوالدة في كل مكان، الظلام يا أخي بعثرنا في كل اتجاه. والصفع المتكاثر سلب منا قدرتنا على الثبات، فما على المرء ان يفعل ازاء هذه المواجع؟ وكيف يستطيع ان يؤكد حضوره الانساني وسط هذه الاكف المقاتلة التي تشبه المطارق؟ الموت؟

اين هو؟ هاته لي! اشتريه منك بحياتي.. صدقني يامولاي وشفيعي وملاذي اشتريه بكل كنوز الدنيا وانا اعي ما كنت اتمناه، ساعات ثقيلة كالجبال ساقتنا من ساتر الى ساتر وانا لا استطيع ان افقه ما الذي يدور بيننا، فالقتال صار بالامتار والاشبار الصغيرة بل اقل من ذلك، وما عليك الا ان تصدقني فقط، فانت ولي حياتي وانا مرهون بمشورتك، وفجيعتنا استمرت الى الفجر وما كانت الشمس تريد أن تظهر كأنما الله سبحانه وتعالى امرها ان تتباطأ في طلوعها المهيب.. لكنها تكشفت اخيرا عن صباح رهيب ما كان مثله صباح ياسيدي، وانا مختف في شق ارضي، هو العاشر او العشرون الذي استبدلته طيلة الليل المتصادم بالحرب، ولا ادري هل كنت اتقدم في الظلام ام كنت أتراجع، اذ لم يكن بمقدوري ان افهم حقيقة الموقف، ولو كان عريفنا الشهم الطيب موجودا لكنت على يقين بما جرى، وربما بما سيجري، فانه يقينا لما يزل محتفظا بالدمعة بين اسنانه، انها تعويذة الحياة الصاخبة بالمخاطر والمواجع، كان كل شيء يقود الى مطحنة وعيناي تلتقطان، في فزعهما المتخاطف، صورا شتى لساحة المعركة، وانا اعيش في الوقت المضاف المتجدد هذا الصباح، اعبئه في جيوبي واعلق ما تبقى منه في رقبتي واركض في صباح دموي تحت سماء غدت جمرة محمرة وحولي يتفاقم عصف مضغوط وتحتي اسفنجة خادعة اسميها أرضا. وفي داخلي اغنية تمد عنقها فترى ما ترى وتختلج فترتد مذعورة، وما من خلاص يحول بيننا وهذه اللغة العمياء التي اصطادت الكثيرين والقت بجثثهم في العراء المحترق الذي تحول الى اسفنجة متخشبة، وأية اسفنجة ياعنبر! انها روح، انها روحك انت، تدوس عليها اضطرارا لكي تنتشلها بقدميك من خثرة الدم والتحام الشظايا، صدقني ان شعورا مثل هذا ينتابك، انتابني وانا احصي لحظاتي التي فاضت، لكنني وجدت انها ستنتهي وانا اتوغل الى ساتر لا اعرف ماذا يعني ولمن هو، راكضا كالعالقة في ثيابه النار، ومن كل مكان كان الرصاص يتدفق من فوهات لا يمكنني أن أراها، والنار تتعالى بشكل يومي وان لا فكاك من هذه اللعنة التي انبثقت علينا منذ الليل الفائت، وقتها ام اكن افكر ان كانت النار صاعدة الى السماء ام نازلة من هناك. لا فرق، فالجحيم واحد ما دامت هناك نار وما دام هناك رصاص وقذائف واحتراق وموت ورعب وفزع واضطرار للموت واسف وحصار من كل الجهات، ولا اخفيك ياعنبر، ياسيدي الجميل الذي أتبرك بمطلعه واتهيب، انني اذعنت للكارثة تقريبا فتذكرت عريفنا وتذكرت نصف الدمعة التي بين اسنانه وتذكرت ذعره الجميل المتجسم على وجهه تجسيما مخيفا وتمنيت ان امسحه بورق جريدة او بجوراب او بيدي او برمانة يدوية، لحظة مرقت في ذاكرتي المشلولة، وانا اقرر من جديد امام التحام التفاصيل الماثلة في هذا الميدان الغريب، ان اكون حالتي الخاصة، فلقد انتهى الوقت المضاف الى عمري البريء، وما علي الا ان اتسلى بحياتي العالقة في خيط نحيف، فاصبحت عائما ورخوا بين النيران والانغلاقات والزفيف الخاطف لرصاص مذنب وشظايا قاسية الانصال، نعم، ياعنبر، يجب ان أتسلى بالوقت الممنوح لي سهوا او مصادفة، اذ يكفي اني بركت على الدماء، بين الحرائق، وحتى هذه اللحظة اكثر من خمس عشرة ساعة ويكفيني هذا الركض المذعور، فأنا رجل بلا جهات، سويت قامتي، لقد اتعبها الانحناء، وكان الرصاص يحرق اطراف رموشي ويحف الذكريات الصغيرة الجريحة، ويهاجم اغنية عذبة لم يقدر لها ان تخرج في هذا الجو المعفر بالدخان والنار والموت والصراخ واللامعنى، فكانت ترتد دائما، ترجع عنقها النحيف متحشرجة، وعندما اصرخ: «لماذا؟» ترشقني على وجهي كف مقطوعة واعرف فورا ان لا حاجة للاسئلة، يكفي انك في الحرب، فلماذا السؤال؟ اليس كذلك يا معلمي؟ يقينا انك تعذرني، لاني وصلت الى اقصى الوقت الممنوح لي. وفي كل مرة أرى نهايتي وقبل ان استسلم بلحظات تعود ثمرة الحياة مصادفة وتشكل قامتي من جديد لتقودني الى اية جهة، بعيدا عن عريفي

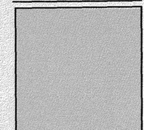
الريفي وبعيدا عني، تقودني الى مسرى غامض واوقات قلقة يهبها الحظ متى شاء، لا فرق بين كل ما هو موجود الآن وما يمكن ان يوجد بقصد او بدون قصد، ذلك ان الحرب ذاتها مصادفة غير معقولة، اننا نسميها الحرب وتسمينا هي الجنود، لا فرق بيننا وبينها ، اعذرني ياصديقي واخي ونديمي في اوقات الضياع، فلقد مات نصف النهار دون جدوى وليس هناك من ينجينا من هذا الخراب.. وانا امشي على نزيف مستمر، محاولا التحرر من كل ثقل يشدني الى هذا العذاب الفظيع، ولكن النهاية كيفما اتفق، لا جدوى من التشبث بحياة لا تريد ان تستقل وتنعتق من اسر الحاضر. وهكذا اخذت نفسي، روحي وجسدي وكياني وذاكرتي باتجاه ما لست متأكدا من سلامته، باتجاه نافورة دخان غليظة تنبثق من سرة الارض فيتفجر تراب اسود وتتطاير اشلاء اسلحة وانا أمشي على اسفنجة الدم التي تنزف مع الخطوات والانفاس الثقيلة لكائنات كانت حية قبل قليل، تحلم وتتمنى برؤوسها الخصبة، مشيت بآلية محكمة اتداعى ، في داخلي واتماسك لسبب لا ادريه، لعلها، ياعنبر كانت تسلية ممضة وانا ارقب لحظاتي المتواترة في هذا الخواء الذي انسقت اليه، انها لحظتي الآن في الانعتاق او الغيبوبة. وقت منفلت من تفاصيل الحياة، لحظة آسرة نقلتني الى مواضع مبعثرة وساتر مثلوم من كل مكان وانا اسير بطول قامتي متسليا بما تبقى من النهار المضرج بالحرب، ذلك الذي منحه لي الحظ مصادفة، في هذه اللحظة الساقطة سهوا من خطة الحياة وخطة الحرب، في هذه اللحظة بالذات، في آخر النهار، وقبل ادراكي الاخير من انني حي تماما وانني احصي دقائقي المجنونة، ياعنبر، جذبني، من دون كل الضجيج والفوضى والقصف والاصطفاق المترادف، جذبني صوت قريب متحشرج، فالتفت الى ست جهات، ولم أر غير جنود يتخاطفون كالجرذان بين المواضع وغير جثث ملقاة على اسفنجة الدم، وهنا وهناك من يتعثر ومن يتقشر اثر قصف صامت ومن يستمر مثلي، ضائعا مضيعا، ولانني كنت اقبض على كل حواسي النشطة، جذبتني تلك الحشرجة، كان صوتا مقتولا ، صاح علي باسمي مرتين، نادى في، فتوتي وشبابي، تطلعت الى خمس جهات، وليس هناك غير بقايا الحرب وفجيعتها، ثم رفعت رأسي الى الجهة السادسة، وهي الجهة التي نلوذ بها ونحتكم الى عدلها من هذا الغدر، كان ثمة ملجأ معلق في السماء، على علو غيربعيد، كان يتفرقع كأنه يضم في داخله كدسا من العتاد، ومن اكثر من ثقب تتسرب اذرع خشنة من الدخان. نظرت اليه بخشية مستنفر الحواس، اجل ، ثمة صوت متحشرج يطلع من تلك الثقوب يناديني انا دون غيري بحروف غريبة متقطعة، أرعبتني الروائح الطالعة من الملجأ، وكما لو كان كابوسا او حلما ثقيلا، رأيت وانا اقف مضطربا رأيت شيئا ما يخرج من فوهة الملجأ المعلق في السماء، وارجو منك ياعنبر ان تمنحني وقتا قصيرا للتركيز، لانني لم اكن احلم، كنت يائسا وحسب، تماسكت على نحو جيد وانا ألمح رأسا يجاهد في الخروج من احدى الفتحات، من حمأة النار والدخان، كان رأسا بشريا بلاشك . كان يحترق، اجل هو رأس بشر مثلي يريد الخروج وكأن ثمة من يسحبه من قدميه في الداخل،ناداني بيأس فهرعت اليه قافزا كالملسوع متعلقا بالملجأ، وتذكرتك يا شفيعي وحبيب روحي، صحت في سري، ادركني يا الهي واحضرني ياعنبر، وكما يفعل متسلقو الصعاب، تسلقت الملجأ واقتربت من الدخان الفائر والرأس المحترق، وكما تفعل القابلات امسكت بالرأس الرخو واخذت اجذبه واخرجه من رحمه الساخن فخرج وراءه جسد بشري، مدمى، ممزقا، نازفا، تعال يا أخي في المحنة، انقذته من التنور ثم هبطت به الى الارض واطفأت رأسه بارتعاش، كان مثل رأس دمية، وما تزال الحشرجة تصر بين اسنانه، وكانت جروح ثلاثة آلاف جرح، قلت له ، من انت؟ وكان ضوء النهار يسبغ علينا شمسا متعفنة، نظرت الى وجهه بامعان، فهالني ان اراه بلا عينين، ثمة من اقتلعهما عنوة، وجه مطفأ يغمره ظلام دامس، تحسست الثقبين المعتمين اللزجين فاحسست بالخراب، قلت له، ايها الرأس العامر بالاحلام، هكذا فعلت بك الحرب اذن! تشبث بي واستشاطت به الحياة وانا أنحني اليه اقبل عتمتيه فتعلق برقبتي مغمغما وكانت جروحه الثلاثة آلاف تردد هذياناته، خدعوك، شدد من ضغطه على رقبتي، اناقشته في هذا الاضطرام اللامتناهي، اية قسوة هذه التي نعيشها كلانا، تحسست عيني وانا لما ازل منحنيا عليه، ترددت في حمله، خفت ان أشيل هذا الكائن المفكك، ظلت جروح تئن. ثلاثة آلاف جرح تعزف نزفا فظيعا، الا يكفي كل هذا الدم! تعال يا اعمى، خدعوك، انا وانت نبرك على حوض دمك، أكل هذا الدم من جسدك الضامر! جسدك الذي صار خرقة مهلهلة، تلوذ بي، وانا الوذ بعنبر، اينك ياشفيعي وملهمي، صدقني انا لم اكن خائفا، فمثلي، وقد تمرأى باطلالتك اياما طويلة، لا يمكنه ان يخاف، أنت قبلتي التي ألوذ بها في وقت المحنة، لكن هذا المخلوق الاعمى احالني الى فجيعتي، انه يتشبث بالحياة على نحو يجعلني مترددا في قبول امنيته، لكنها الحياة الجميلة، خارج الحرب وخارج القانون الخاطيء، ناداني وبكى، نز من محجريه المطفأتين دمع اسود، اسندته الى ظهري وانا قلق لخوفي من تساقط اشلائه، اذ قد تساقط اعضاؤه، واحدا بعد الآخر، وسيصير من الصعب علي ان ألمه فيما بعد.. ومن اين لي ان أعرف اوصاله هو بالذات!! كانت رائحته الدموية تملأ المكان كرائحة الشواء المتفحم، التصق بي تماما وهو يهذي. قال اشياء لم افهمها، حملته ومضيت الى اتجاه معاكس، فكل الاتجاهات لا معنى لها، حاملا على ظهري النحيف جريحا محترقا أعمى، وانا أمشي متعثرا ببقايا الجنود والاسلحة والمواضع وبقايا الرغبات الانسانية التي حوصرت هنا وفتكت بها الحرب بلا رحمة، وصدقني يامولاي وانيس وحشتي وملاذ العميان والمبصرين، حملته، كما تحمل الام وليدها، ألم أخرجه من الرحم الساخن؟ وكنت أتحسس مواضع جسده فلقد كنت أخشى انفلات اطرافه، والذي كنت اخشاه صار يامولاي، وانا في ضياعي حاملا الاعمى، أحسست بخفة حملي في مواضع ما على ظهري فيما كانت اغنيتي المؤجلة تمد عنقها، تريد ان تتحرر وتتفجر في دمعة او دمعتين، او كف من الدموع، سقطت واحدة من ساقيه المتدليتين، وكانت يداه تطبقان على عنقي كلما اوغلت في الغناء ودمه يتبعثر على بدلتي الممزقة والرصاص حولنا يعزف لحن الفجيعة والذل في مستنقع الحرب.. الحرب؟ يا للألم.. لماذا؟ وصدقني ياعنبر لولاك ، لما قلت اي شيء، ولاعتكفت على نفسي

الى آخر العمر، فالحرب لا تكفيها آلاف الاعوام من القص على الموائد والمواقد وفي البارات والمقاهي، اني احيي نفسي من خلالك ياشفيعي، فأنا فتى سوته السنوات على حكمتك الثمينة، وايقظت الحرب، من خلال هذا الاعمى، في داخلي ضالتي وعظمتي فلم أتوازن تماما، او .. والله لا ادري، لعلي في منتهى التوازن واليقظة والحكمة، لقد خف حمله ياعنبر، سقطت منه بعض الاعضاء، يا معلمي فظهري النحيف قد خف يا الهي، انه يتآكل، لم تبق منه الا بقايا جثة تحوس وبداه تتشبثان بعنقي ورأسه الاعمى ينحس خلف رقبتي. وبقاياه المنخورة تنز دماء وصديدا وعفونة، ماذا تريد من الحياة يا أعمى! وكثيرا ما أنسى انني لا احمل الا بشرا سقط نصفه في الطريق فاختلط ، بانصاف الآخرين المطروحة في ساحة الحرب، كان الرأس الاعمى يبكي ويغمغم ثم يصمت.. ثم يعود الى .. الى.. الغناء ياعنبر.. أتصدق! صاح بي صيحة اجفلتني، كف انت.. ودعني اغني.. هل قال ذلك صراحة؟ لا ادري على وجه اليقين، لكنه قال ايضا، ماذا قال؟ ما قال شيئا، ثم غنى اغنية غريبة، لم استطع وقتها ان أميز ان كان صوته حقا ام هو صوتي ام هو صوت ثالث اقتحم حضورنا المشوش، غنى بألم لا مثيل له، بلغة لا مثيل لها، بحرقة لا مثيل لها، قال ، لا تتركني هكذا فانا اتساقط، وتواصل نزفه وعفونته ونشيجه وغناؤه وبكاؤه وتدفقت دماء غزيرة من بقاياه المعلقة على ظهري وكنت أشعر انه يخف وانه في طريقه لأن يتآكل، انتظرته ان ينتهي وان يكف عن هذا العذاب الفائض علينا، لكنه ظل مصرا ، وانا ادور به بين المواضع والسواتر المتعاقبة والملاجيء المحطمة، أصعد به التلال فأرى حرائق جديدة تتفجر في كل مكان، انزل به الى الضفاف المسكونة بالموت فأتعثر بجثث وأوصال وأشياء متروكة وهو يتآكل ويزداد عناء وغناء في دوران غير متوازن. وكان لابد ان يحدث ما يحدث وهو يتساقط ويزداد تشبثا بعنقي ولحظتي طالت بوجود هذا الاعمى، اعني بقاياه المحمولة على ظهري حتى أطل من بين الغبار، وفي لحة وامضة، وجد العريف الشهم الذي حقن رؤوسنا بامصال معنوية كثيرة، مثل الحلم الجميل، ما كنت اظنه عريفنا، لكنه كان هو، كان يجر مدفعا صغيرا وشكله المغبر يتخذ غرابة يندر أن أرى مثلها في وجوه البشر، ونصف الدمعة ما يزال عالقا بين اسنانه، دمعة من غبار ومطر، كان منشغلا بالمدفع الصغير، حتى حسبته قد بقي لوحده يحارب في هذا المكان، اقترب مني بشك، ثم ترك المدفع الصغير بيننا وظننته يبتسم. كان يتملى في الرأس الأعمى الذي أحمله على ظهري. وصاح كما يصيح المصابون بأمراض الحنجرة، «لمن هذا الرأس؟» فقلت بفتور، لا ادري، صاح اتركه، وكانت اليدان حول عنقي تزدادان قوة وتشبثا، امامك موت يا فتى. فأجبته من بين الغبار، امامي حياة ياعريف، الموت حالة استثنائية وغامضة ياعريفي، صاح كما يصيح المصابون بمرض عصبي، ولكنك لا تحارب، دع هذه الجثة.. ستموت يافتى، ودار حولي اكثر من مرة فاحصا كتلة اللحم التي احملها، فقلت له، وهو مشمئز، ان هذا الرأس يغني اعذب الاغاني. وهو الذي يعلمني الموت او الحياة، ومن أجله سأختار مصيري. صاح كما يصيح المصابون بمرض عضال لا شفاء منه، انت تنسحب من المعركة، وكنت اتذكرك ياعنبر واستحضر حكمتك ووصاياك، وانا اقول للعريف الطيب، انما انا اقوم بواجبي ياعريف، هذا هو الواجب الحقيقي، دنا مني ثانية، يا الهي كم كان وجهه بليدا ومغبرا، تأمل اليدين اللتين تخنقاني، ثم استطلع الرأس الاعمى وهو يزداد انكماشا، وصاح كما يصيح المصابون بالسعال المزمن، انت مجنون يافتى، انت تحمل عدوا!! وما قلت له شيئا، اقتربت من مدفعه الصغير وتركت ماسورته بين فخذي وتلذذت بمرأى الدماء الشاحبة من هذا الذي أحمله وهي تتقاطر في فوهته وتصبغ عنقه الاملس، وتصرف معي العريف الشهم الطيب تصرفا لا يليق به. اذ دفعني بقوة، كما لو كان ممسوسا وجر مدفعه المدمى ورأيته ينغمر في كتلة من الدخان.. دون سبب وجيه كما خيل الي وقتها، وصدقني ياعنبر، ياروحي التي اصونها من العثرات انني لم اكن سعيدا الا في تلك اللحظة المجنونة التي غادرني فيها العريف واحسست انني أحقق انتصارا ساحقا عليه وعلى نفسي وعلى الحرب وعلى الاعداء وعلى الكرة الارضية الظالمة وواتاني احساس من انني الفتى الوحيد السعيد في هذا الميدان المجنون، وانا ادور على غير هدى من مكان الى مكان برأس أعمى ويدين كنت انتظر ارتخاءهما الابدي. لكنهما أبتا الا ان تمسكا عنقي وتتوحدا مع نبضي المتعاقب على فزع وخوف واضطراب، اما ذلك الغناء المتفجر من الرأس المطفأ فقد كان غنائي الذي لا أستطيع البوح به في مثل هذا الظرف العصيب المظلم، ومع تعاقب الوقت وتوالد الاحتمالات ، اثر انفجارات متتالية وهجوم متوالد، لا ادري من اي الجهات حدث، كنت أحث خطاي مع حملي.. الخفيف الى اي اتجاه كان ، فليس المهم ان تحدد مسارا وتتعقبه، اذ ليس هناك مسار في الحرب، سوى مسار الموت المتربص بك، لكنني حثثت خطاي كيفما اتفق منقادا وراء وهم او حلم في الخلاص مع عدوي ذي الرأس المظلم واغانيه المترادفة التي خفتت مع اول المساء، وامام هياكل خربة وجدت قتلى متقاربين يحتضنون بعضهم بحب وعصبية، وكان العريف الشهم بينهم محطما مع مدفعه الصغير، مقطعا كخرقة مجذومة. وقفت على اوصاله المشتتة وفي داخلي حزن متفاقم، وقفت امام رأسه ، كانت عيناه مقتلعتين تماما ووجهه مخضبا بالدماء، ويقينا استطعت ان اقرأ في تلك التفاصيل ذعره الجميل المتجسم بشكل مخيف، وبحثت بين اسنانه عن الدمعة العالقة، هناك.. فوجدتها قطرة من دم متعفن كان يصر رغم ذلك، على ألا تسقط، القيت آخر نظرة عليه ياعنبر، واتجهت الى اتجاه معاكس، وصحت بالرأس، غنّ ،آن لك ان تزعق وتفجر فاك بالغناء، لكن الرأس كان صامتا، وانتبهت الى اليدين وهما ترتخيان حول عنقي، تساقط كل شيء، وهوى الرأس كثمرة تالفة، ثم فككت اليدين اللتين تتشبثان بعنقي، كان رأسه محطما وثقباه يبكيان، وكل تفاصيل وجهه ممسوحة، كما لو ازيلت بحربة باطشة وهالني ألا أجد في رأسه اي فم، لم يكن هناك غير شق واسع كجرح عفن، القيت يديه على الارض، ورفعت رأسه ثم وضعته الى جانب رأس العريف الشهم. وبركت امامهما بانتظار الليل الذي سيهبط بعد ان يزول ذاك الشفق الدامي.. واخذت انتحب.. آخ ياعنبر.. صدقني ياوسيطي بين حياتين اني، كما علمتني، كنت أبحث عن الحقيقة.. فوجدتها.

***

فانتازيا

محمد القرمطي ★





– ١ –

مطعم صغير ، مندهش بدخان الشواء ورائحة الغفران. الكراسي والطاولات منتصبة كأنها فتيات الريف اللاتي يتسابقن الى مواخير المدينة رب صدفة تجمعهن مع المال والشهرة في أحضان شاذ مهووس أو سادية مقامر.

– ٢ –

يحوم قط سمين حولي تحت الطاولات والكراسي ، يتسول الطعام كله ولا يقبل الفتات والرواد يهمهمون في الدخول والخروج.

– ٣ –

ساحة شاسعة فاضت بمن تقاطر إليها من المذنبين والحالمين بالذنب والموعودين بالذنب مثلما يتوافد إليها الصالحون والصالحات. والمزيد منهم يلقي بنفسه بين الأرتال اللحمية المتحركة عشوائيا الى اللاشيء.

– ٤ –

رجل يلقي بنفسه في الساحة ، رافعا يديه الى السماء مبتهلا بكلمات لم أسمعها. لكني عرفت نواياه حين رأيته ينعزل عن الجموع المتفرجة،يبحث عن صف سير النساء والفتيات ليلامس أردافهن.من أجل ذلك جاء الرجل من أجل ذلك استكانت الفتاة التي التصق بها.

– ٥ –

في النهاية ، يسقط طفل تحت أقدام المتعبدين، ينزف دما مندهشا دون أن تمتد يد المساعدة لانقاذه.. سيموت لا محالة أو يكاد.وسمعت من يقول «محظوظ هذا الطفل الذي سيلاقي ربه في هذه الليلة المباركة».

– ٦ –

رأيت صاحبي الذي تركني ينغمس بقامته الفارعة في هوج الجموع، فاغر الفم وكأن لوثة الغرق في الطوفان قد أصابته . ولم أره بعد ذلك.

– ٧ –

تتوافد جموع الطرق الصوفية لإحياء الليالي «الحسينية»، تتوزع على الساحة بعشوائية. النساء يرضعن أطفالهن اللبن الملوث بغبار الأرصفة وأثداؤهن العارية تثير شبق المراهقين وحسد المراهقات، وهن لا يبالين ، سبع ليال سيبيتونها على الأرصفة طلبا للمغفرة. وأقوام أتوا ليتشبهوا بالدراويش.

– ٨ –

برد يشقق العظام. والحشاشون يجدون عزاءهم في هذا الحشد التائه، حيث تتوحد التجليات في ذات المكان.

– ٩ –

فتاة تمد يد الاحسان لدرويش رفض الاحسان إلا من شيء واحد ،أن يلثمها من الخلف في زحمة الحشد المتخدر. ردت عليه «جود علينا ببركاتك يا سيدنا الشيخ حتى لو كان من هناك».

– ١٠ –

الشاعر الذي تعرفت عليه لتوي ، تركني في زاوية المقهى وراح يبحث عن المومسات كي يقترض منهن بعض المال، ليشتري علبة سجائر رخيصة له وليضيفني بالباقي.

– ١١ –

درويش يوزع تبريكاته لمخطوفي البصر ساعتها ، وكان الأطباء والصيادلة يدونون وصفاته السحرية التي لا يفقهونها.

– ١٢ –

درويش آخر ينتشي بالدوران حول نفسه حتى يغمى عليه ويسقط. وعندما أفاق ، تفرس جسده بعينيه الجاحظتين ثم تمنى لو سلك طريق الملاعب الغربية مثلا أو طريق فن التنطيط وهز الأرداف.

– ١٣ –

تتململ هيئة الحسين في مقامها من كل هذا الضجيج وصدى صوتها يردد«ما عبدت الله من أجل هذا».

– ١٤ –

مخرج سينمائي يستغل هذه المناسبة ليصور المشاهد الطبيعية لمسلسل سيعرض في أحد الرمضانات، لكنه فقد البطل الذي ظهر أخيرا ملطخا بأحمر شفاه على كل جسده.

– ١٥ –

ينضم سائح أجنبي مع زوجته الى صفوف المتدروشين المتمايلة عله يشعر بالشيء الغريب، لكنه خرج متضايقا لأنه لم يحس الدروشة، في حين أخذت زوجته ترقص السامبا عارية.

– ١٦ –

في صباح اليوم التالي لليوم الأخير، تكنس أدعية الغفران المتساقطة من مخلفات فوضى الجموع المذنبة والمنتشية وكأن شيئا لم يكن.

– ١٧ –

في مثل هذا اليوم، في المكان نفسه ، يعاد التاريخ نفسه بألبسة جديدة واستيهامات جديدة.

* * *

★ قاص من سلطنة عمان.



الذبــــاب

عبــده خـــــال *

مـازلت أحمل كـارت التوصيـة وأقـف أمامـه بارتبـاك وعينـاي تركضـان في هـذا المكتب الأنيـق ببـلادة وثمة قلـق ممزوج بضيق يتمدد في صدري.

مضـت نصـف سـاعة على وقفتـي هـذه دون أن تنبس شفتاي بكلمة، خلال هذا الوقـت الذي استطال تمنيت لو أنني أستطيع الـركض خـارج هذا المكتب فلـم أعد راغبـا في العمل، تطلعت لهذا الكارت الذي أحمله ، هذه الورقة الصغيرة التي لا تحمل سـوى جملة غـامضة ومبتسرة وتشي أن ثمـة دناسـة تلتصق بها:

عزيزي أبو حسام:
حامل الكـارت انسـان عزيز، أرجو تدبير أمـــره
مع تحياتي

أبو وائل

هذا الكارت لم أحصل عليه الا بعـد ركض استمر شهورا عدة بدأت بوعد من جارتنـا في أن تبحث لي عن عمل من خلال معارفها بعد أن اشتكت لها أمـي من سوء حظي وخشيتها أن أهيم في الشوارع، ثم تسلسلت التـوصيات وفي كل مرة كنت أحمل كـارتـا مـن شـخص الى آخـر حتـى حصلـت على هـذا الكارت.

عندما تسلمت هذا الكارت شعرت بضآلته،وكدت أقذف بـه وأعود للتسكـع على أرصفة المدينـة لكن جملـة صارمـة انبرت من أحد الأصدقاء جعلتني أتمسك به بشدة.

أعلم أنـك تمسك بوظيفة أكيـدة من خلال هـذا الكارت، فإياك ثم إياك والتفريط بهذه الفرصة الذهبية.

اكتشفت أهمية هذا الكـارت حين كنت أعبر دهاليز دائرة الشرطة ، فما أن يستـوقفني أحد حتـى أبرز له هـذا الكارت فيسمح لي بالدخول لأماكن لم أكن لأجرؤ من الاقتراب منها، أو التفكير بالـوصول إليها وعنـدما وقفت أمام بابـه رأيت مجموعة كبيرة من المراجعين تستعطف ذلـك الرقيب العجوز في أن يسمح لهم بالدخول لكنه كان يقف بكل صرامة أمام أي طلب رافضـا حتى الشروع في الحديـث، كان يطبـق على تعب سنين طويلة ويجاهد نفسه للـوقوف لأداء التحية العسكرية اذا مرت بنا احدى الرتب العالية.

عندمـا وقفت أمامـه نحاني بيده جـانبا ـــ بالرغـم من ابراز كـارت التوصيـة ـ فـامتثلت لأمـره وأخذت أنتظـر أن

★ قاص من المملكة العربية السعودية.
اللوحة للفنان محمد الحمد ـ السعودية

يسـألني مـرة أخرى عـن أمري لكنـه لم يلتفت إلي فتجـرأت ووقفت بوجهه مباشرة ومددت الكارت الذي أحمله في وجهه ـ هذه المرة ـ وقلت بصوت واثق :

– أحمل لـه هذا الكـارت فـأنا على مـوعـد مـع سيادتـه وأخشـى أن يمر الـوقت المحـدد لم يكترث بي وأبعدني عـن وجهه بيده.

ـ استرح

شعرت أنني أتضاءل وأن كلمتـي التي أطلقتهـا كانـت محل تندر البعض، فرفعت صوتي بحزم وأنا أحاول اكساب نفسي أهمية:

ـ أقول لك أنا على موعد مع سيادته ألا تفهم؟

نظر في وجهي بإرهاق، وكمن يزيح تعبا اضافيا تمتم:

– الكل هنا يقول إنه على موعد..

وكمن يواسيني تمتم:

ـ انتظر قليلا فقد منع دخول أي شخص.

كدت أتراجع لولا أن امتد بـداخلي الخجل من تلك العيون المبحلقة بهيأتي فتابعت على الفور:

– سوف أحملك مسؤولية هذا التأخير.

وعندمـا رأى تصميمي تنـاول الكارت ودلـف الى داخل المكتـب،وعاد مفسحـا المجال أمـامي للـدخول ومـانعا بيـده الأخرى مجموعـة حاولت التملص ومرافقتـي.. لفحني هواء المكيف البـارد وشعرت بـأنني أقـف معلقا فقد كان المكتـب واسعـا وثمة شخـص يجلس خلف مكتـب أنيـق فتوجهـت عموديا باتجاهه ومددت يـدي بالكارت الذي أحمله فصدرت منـه حركـة لم أع أهي دعـوة للجلوس أو الانتظـار فوقفت متخشبـا،وكلما حـاولـت أن أتحدث أتراجـع أمـام انهماكـه ولامبـالاته، .. كـان يجلـس خلف مكتبـه ــ بجسمه الفـارع وملامـح وجهه العتيقـة القاسيـة ـ منكبـا على الكتابـة وثمة تـأفـف يطفح مـن خـلال تجاعيـده المشمـرة عن عبـوسهـا اختلست النظـر لرتبتـه المعلقة على كتفـه، وكلما حاولـت أن أتذكـر الرتب العسكريـة أعجز ولا أقدر أن أحـدد في أي سلم من سـلالم العسكريـة يقع التاج والمقـص.. كانـت أعلى رتبة عرفتها حينما تناقل أهل الحي أن اسماعيل ولد السقا أصبح ضابطا وكف الناس عن معايرته بلقب (الزقة) وأصبح محل حفاوة الجميع وكنت أمنـي نفسي بأن يحتفل بي أبناء الحارة أسوة باسماعيل الذي كان يشاركني اللعب والبلادة.

عندمـا صرحت لأحد الأصـدقاء بهذه الأمنيـة ضحك في وجهي كثيرا وأردف:

– اذا عملت بـالعسكريـة فستكون جنـديا ممسـوحا لا تحمل على كتفك الا الأوامر لكننـي تماديت في عنادي وتغطية عجزي:

– سترى عنـدمـا أعـود وأنـا أحمل نجمتين كما حملهما اسماعيل وربما أجد أكثر منهما .

ضحك حتى امتلأت عيناه بالدموع:

– يا عم ... نجمتين.

أحسست بحرقـة على نفسي من تلك السخريـة فتطاولت بعنادي:

– سترى .

تابع سخريته :

– صحيح . أصلـك تسهر طول الليـل والخوف أن تعود لنا بكل النجوم.

وتركني وهو يلعن العناد الأجـوف والمكابرة التي قذفت بأمثالي في طريقه..

يبدو أن سحر هذا الكارت تـوقف فبعد أن يسر لي مقابلة صاحبه كف عن العمل، ها أنـا أقف كأحد أعمدة هذا المكتب لا أجـرؤ على الجلوس أو الكـلام.. هذا الصمـت جعلني أحـرك عيوني بحثـا عن أي شيء أتسلى به وأقتـل هذه الدقـائق التي تطحنني. . بالمكتب نافذتان احداهما غربية والأخرى شمالية تغطيهما ستـائر من الستـان امتـزجـت ألوانها على أرضيـة سوداء وتـداخلت لتعطـي أشكالا خـلابة وفـرشت أرضيـة المكتـب بـ «مـوكيت» سكـري ذي وبر غـزير وسميـك بينما استقر المكتـب في صدارة الغرفة ممتـدا بمسافة ثلاثـة أمتار لونـه التمري اللامـع يشي بثمنه البـاهظ وقد استقـرت عليه ملفات ومقلمة ودبـاسة وصورة لطفلين تتقافـز من عينيهما شقاوة محببة.

في انشغالي خشيـت أن يحدق بي فجأة أو يتحـدث معي، فتركت كل شيء وترقبت أي لفتـة منه، كان لا يزال منهمكا في الكتابة وقد طرأت عليه (نرفـزة) مفاجئة فيهش بيده صعودا وهبوطا. كانت ثمة ذبابة زرقاء كبيرة قد استقرت على المكتب وحكت برجليهـا مؤخرتها وغرزت بوزها لـلأسفل وعاودت التحليـق واستقرت على خشمـه، وجنتيـه، شـاربه، شفتيـه المتخاصمتين.. كانت تحط على أي جـزء من وجهه وتطير من

أدنى حركة تصدر من يده وتستقر على المكتب ثم تعاود التحليق والهبوط على برحة وجهه الواسع بخفة وسرعة خاطفة.. المكان الوحيد الذي كانت تستقر فيه للحظات ـ كان ـ بين شفتيه المنفرجتين اللـزجتين فتهبط وتمد بوزها وتغرسه في الشفة السفلى وتعاود التحليق مرة أخرى ازدادت حركة يديه وفار وجهه بالضيق تلاقت عينانا فرمقني بازدراء كنت متحفزا فمددت له بالكارت الذي أحمله لم يمد يده واكتفى باختلاس نظرة سريعة ومباغتة للكارت الذي أحمله وعاد للكتابة وعدت أحدق في ذلك المكتب الواسع واتمنى لو أني أستطيع أن أتحرك لأهرب من هذا الموقف،. كنت أفكر جديا في ترك مكتبه وكلما هممت بذلك تداعت الى مخيلتي صورة أمي التي ستصفني بأقذع النعوت لو أخبرتها بفعلتي وستذكرني بكل ما صنعه أبي معها وقد تتمادى في ذلك وتنعتني بـ «ذيل الكلب» .. قد ضقت بها ومن تذمرها وتذكيري الدائم بما جناه أبي على حياتها وما خلفه لها كانت تقول دائما:

– لم يرض أن يذهب للآخرة دون أن يترك له صورة تذكرني بعذابي معه.

وتفور ذكرياتها في لحظات فتلعن اليوم الذي جمعها برجل لا يعرف سوى الارتماء على السرير والشخير في كل الأوقات ، وقد تقذفني بأي شيء بيدها وتصيح بغيظ:

– يلعن أبو بطني اللي حمل بذرتك.

مازلت أقف أمامه متخشبا وأتمنى لو أستطيع الهرب بعد أن أقنعت نفسي بتدبير أي كلام أطلقه على مسامع أمي ولتقل ما تقول فقط أن أهرب من هذا الذل.

أجدني أقف أمامه كالأبله ولا أحدث شيئا سوى التحديق به ... يبدو أنه لا يستطيع تكملة الكتابة فكلما استقرت ريشة القلم على الورقة رفع يده هاشا تلك الذبابة الزرقاء التي أصرت على مضايقته ومواصلة عبثها على وجهه ، قذف بالقلم جانبا واستدار بجذعه الأعلى خلف كرسيه ضاغطا على مفتاح جرس استجاب له حارس المكتب بسرعة عجيبة. ليظهر ذلك الرقيب العجوز بقامته المنحنية والتي جاهد كثيرا على أن تستوي وخطا خطوات سريعة لا تتناسب مع عمره الكبير والقى بالتحية بانضباط وقبل أن يسدل يده من على جبهته كان الصراخ يملأ فضاء المكتب:

– ألم أقل لك : لا تسمح لأحد بالدخول؟!

تلعثم الرقيب وبلهجة مبعثرة اعتذر:

– قال بأنه مبعوث من عند (أبو وائل) وأنت أخبرتني أن أسمح له بالدخول حين استأذنتك بذلك.

وابتلع ريقه بصعوبة وأكمل:

... صحيح أنك لم تتكلم ولكنني فهمت من اشارتك أنك موافق.

رمقني بنصف التفاتة وكأنه تنبه لوجودي.. كانت التفاتته أقرب الى الاحتقار من الترحيب وصاح بالرقيب:

– هناك من أزعجني.

تطلع الى الرقيب معاتبا فتحت عيني على اتساعهما وحاولت اخباره بأنني حافظت على تخشبي منذ دخولي الى هذه اللحظة كان ينظر إلي باجهاد ولا يعرف ماذا يصنع، وأخرجته من تردده تلك الصيحة العنيفة التي صدرت من سيده:

– هيا قم بعملك. عليك اخراج من أزعجني.

تحرك الرقيب باتجاهي وأمسك بيدي في محاولة لاخراجي، فازداد تهيجه:

– ليس هذا!

– ليس هناك من أحد سواه يا سيدي.

– بل هناك ..

وكز على أسنانه :

– أنت مهمل لا ترى الا القريب من عينك التي أكلهما الزمن.

ارتبك الرقيب كثيرا، وبتمتمة أقرب الى الرجاء تساءل:

– ومن هو ذاك يا سيدي.

كان لا يزال جالسا خلف مكتبه وصوته يتطاير من بين شفتيه المتخاصمتين:

– أنت لم تعد تصلح الا لعد ما تبقى لك من أيام.. لا أعرف كيف بقيت ممسكا بوظيفتك الى الآن.

كان الرقيب زائغ البصر يتلقى تلك الكلمات النارية ولا يعرف ماذا يفعل ، أعاد محاولة الاسترضاء:

– سيدي أنني أقوم بما تأمر به على أحسن وجه.. من الذي ضايقك وسأخرجه في الحال.

صاح به بحنق:

– ها أنت تضيع وقتي بأسئلتك السمجة.

وأردف بعجل تطاير معه لعابه على سطح المكتب:

– لا أريد ضياع الوقت أكثر مما مضى.

وحين لمح أن حارس مكتبه شارد حائر صاح:

– اقترب لا طول الله عمرا

وأشار بغيظ صوب تلك الذبابة الزرقاء التي استقرت على المقلمة ، فتحرك الرقيب صوب تلك الاشارة وأخذ يتطلع ، وتمتم:

– والله لقد قمت بتنظيف كل بقعة في المكتب أكثر من ثلاث مرات كيلا أغضبك

صاح بانفعال مبالغ فيه:

– أنا لا أتحدث عن نظافة المكتب يا غبي..

... – بل عن هذه الذبابة التي لم تجعلني أكمل مهمتي..

.... – فكيف سمحت لها بالدخول.. عليك باخراجها الآن!!

اتسعت حدقة الرقيب وردد بدون قصد:

– ذبابة

– نعم ذبابة

– ولكن ..؟

– لا أريد كلاما زائدا.. ألا تعمل هنا حارسا وتتقاضى راتبا . هيا قم بدورك واخرجها .

تحرك الرقيب بسرعة صوب الباب فصاح به:

– الى أين أيها الأبله؟

– سأحضر الفليت.

صاح الضابط بغيظ كمن يهم بتمزيق ملابسه:

– ألا تعلم أن المبيدات تسبب لي حساسية؟

رد الرقيب بدون شعور:

– نعم .. نعم تسبب لك حساسية

وظل شاردا.

ليصيح به :

– هي أخرجها بالهش أو بأي طريقة كانت

وبهمة بدأ الرقيب هش الذبابة التي أخذت تنتقل من مكان لآخر، والرقيب يتبعها أينما اتجهت ، وقد خلع (البريه) وأخذ يضيق عليها الخناق في زوايا المكتب فتمنحه قليلا من الفرح وتعاود التحليق في الأماكن الواسعة والتي يصعب فيها ملاحقتها أو أن تتجه مباشرة على وجه سيده فلا يقدر على شيء سوى انتظار أن تغادر الى مكان آخر ، لم يكن قادرا على التركيز فحين يتبعه يسمع أمرا وبعض الشتائم المندلقة فيتابع هشها بعشوائية.

فجأة وجدت نفسي أشاركه متابعة تلك الذبابة الزرقاء وهشها فكانت تنتقل بخفة وسرعة صاح بنا محقرا:

– يا أغبياء افتحوا الباب وهشوها باتجاهه.

وجدت أن هذه الشتيمة قد ادخلتني في دائرة اهتمامه فقد سمعت أمي توصيني في احدى المرات:

– اذا سبك الكبير فهذا بداية الخير الكثير.

لذلك تفانيت في إظهار الحرص على اخراج هذه الذبابة هامسا لأعماقي :

– يا ولد شد حيلك ربما تكسب بعض رضاه.

فانبريت أوجه الرقيب الذي كان يتحرك بصعوبة وقد بدا الاعياء يجري في مفاصله، وثمة تمتمات يهمس بها لداخله بحذر، لأجد نفسي أصيح به:

– تعال من هنا.

وأخذنا نهش الذبابة وأثناء الهش وقفت حائلا بينها وبين السيد في محاولة لمنعها من اعادة هبوطها المستمر على وجهه حتى اذا ضيق عليها الرقيب الخناق وأصبحت على مقربة من الباب أسرعت على عجل لفتح الباب الذي وقف خلفه مجموعة كبيرة من المراجعين والذين رأوا الغضب يتطاير من وجه الضابط بينما رأونا نهش تلك الذبابة التي استطاعت التملص من الزاوية التي حشرها بها الرقيب فعادت للتحليق في أرجاء المكتب وقفوا للحظات يتأملوننا باندهاش وحين فاض الغضب صاح الضابط صيحة أحسست أنها شققت سقف حنجرته:

– قلت . . اخرجوها

انبرى أحد المراجعين لمساعدتنا بعد أن قذف بملفه جانبا، فجأة لم أشعر إلا والجميع يتدافع لمزاحمتي في هش تلك الذبابة الزرقاء.

* * *

هذا ليس غليونا

عبدالمجيد الهواس *

١ - المطاردة

لحمك نيىء أيها البعيد

كيف يمكنني أن أنسف المسافة التي بيننا . أيها الوجع الأخير.. الرتيلاء سوداء تعضني في الدم.

أسرع نحو المنحدر.. حيث سأندفع بقوة كي أبتعد أكثر. كل قفزة ستترك لي مسافة للنجاة. تتراقص ظلالهم راكضة خلفي.. تلوح المصابيح البعيدة في الوراء بها، فترتمي تلك الظلال بسوادها علي. أحسها لافحة كالسياط على الظهر فيتعاظم احساسي بالخطر.. أضاعف قواي وأتنبأ باستدارة ستفتح لي أزقتها المتشعبة والمظلمة. هناك أستطيع أن أراوغهم، فينقذفون في مدخل آخر لن أعبره.

هأنذا قد أضعت الطريق الذي سيقودني الى غرفتي. لم أتعلم بعد مسارب المدينة، والليل الكابي لا يتنفس الهواء.. كل النوافذ نائمة، والبنايات ماتت واقفة.. ربما تستيقظ غدا، إن وجدت نفسي مرة أخرى على هامش الحياة.

لن يبتزوا الفرنكات البئيسة التي مازالت راقدة في جيبي. هكذا قلت. أم أن همهم الوحيد هو أن يتخلصوا مني نهائيا أو أن يركبوني قطار منتصف الليل.. عائدا الى عتبات الخيبة الأولى..؟ لا أحد يفتح نافذة أو يطل برأسه من ترعتها. هل أصرخ؟ وان لم ينزل أحد لانقاذي ، فإنه حتما سيرفع سماعة الهاتف ويدير أرقام الشرطة.

لكن كيف ينام البوليس في مثل هذه اللحظة! ولماذا لا يعبرون الشوارع أو حتى لماذا لا يقبضون علي، ماداموا على الأقل يعتقدون بأن بشرتي مقيتة. إذ بسبب أو بدونه عليهم أن يدخلوني زنزانة، أو يجلسوني على كرسي ويضحكوا.. ثم حتما سيجدون عندي بطاقة الاقامة، وسيطلقون سراحي بعد ذاك ببعض الكدمات على وجهي أو أثر خفي لعصيهم على الظهر .. المهم .. لن يبتزني أحد.

أحس بالدوار . . صوت القطار يهدر في رأسي.. تكبر الدوخة. اليد التي لا أعرفها تحاول إيقاظي .. تتعب أتعب من العرق المتصبب من الجسد.. العين الخفية تراهم حولي في المقصورة يرتعدون من البرد. ليست في القطار تدفئة هل صرت أهذي..!

كؤوس النبيذ انطفأت في رأسي بعد كل هذا الجري. وأنا لا أحب القمار.. بدأ الثلاثة يديرون أوراق اللعب بينهم.. يرمون على الطاولة بعض الفرنكات البئيسة دونما معنى للربح أو الخسارة. اذ في النهاية لا أحد سوف يحصل على ثمن قنينة نبيذ، أو ربما سيحصل عليها بالكاد. رخيصة طبعا. اذ بعد لم نستطع شرب نبيذ فاخر.. رفعوا رؤوسهم نحوي بالتناوب:

– ألا تريد أن تتسلى..؟

– نريد أن نعطي للسهرة معنى..

لعبت دون معنى .. لم يكن في الأمر تسلية.. ربحي بدأ يتضخم دون اصرار مني على ذلك، كان بودي لو أحكي لهم شيئا. لن ينصت أحد. . كنت أحس بدقات قلبها في جبيني.. تنام تبحث عن الصبح كي تعصر القهوة وتذيب السكر «طعم ابتعادك مر..» . «أمي . سيتغير كل شيء حين أعود» تبيع ثيابها وحليها تتحايل على كبرها وهي تجوب أسواق الحياة الصغيرة كي تطعمني في البعيد.. أول الشهر .. لست أدري كيف تفعل كل هذا..! تبعث ما لديها وقبلها معصور من حر الجوع ومرارة القهوة. . وعمر لم يفهم راح يستل من جيبه أوراقا نقدية مغرية الأرقام. وأنا لم أكن أريد شيئا. كان علي أن أستجيب لدعوتهم فقط. كؤوس صغيرة للتعارف .. دون شيء آخر، دون أوراق اللعب. لم نتعارف حتى .. دارت كأس نبيذ أخرى أدار معها عمر ابتسامة ماكرة وهو يخرج مدية حادة ويضعها على حافة الطاولة:

– هكذا كنا نلعب في الحي المحمدي.

– (ارتجفت) خذوا نقودكم .. اللعبة صارت سخيفة.. أريد أن أخرج.

أعدت أوراقي الى جيبي كما أخرجتها ، وكان السلم مظلما.. أحسست بأصابع أحدهم تتلمس حافة جيبي – أدركت اللعبة. لذلك امتصني الخوف. ولذلك فانهم مازالوا يلاحقونني.

ربما كانت اليد يد أعمى .. هو الذي ربت على كتفي أكثر من مرة .. ربما قال «انك تهذي» هو الذي أبصرني ولم أبصره .. ارتطام العربات فيما بينها عند كل محطة يعيد الي انتباها خفيفا تتلفه الحمى .. لن أنهض من هذا السفر المحموم.. نصل سيف عمر يقترب من رقبتي، أحس باختناق المسافة وسأم الطول.. الأعمى قشر تفاحة بموسى صغير.. ربما قال «هل تريد أن تتذكر؟» ربما قلت «أريد أن أنام».

وجدت نفسي في الساحة الكبيرة.. بناية البرلمان ترقد تحت

★ قاص من المغرب.

أضواء المصابيح العالية.. اقتربت من بوابتها، فككت أزرار بنطالي وبدأت أتبول.. إذ أنه لن يحدث شيء ما لم أقم بفعل يستدعي شرطة المراقبة.. ولن يبتعد الثلاثة الآخرون الذين ينتظرون أن أعبر الساحة الى مدخل زقاق ضيق.. وهذا سوف لن يحدث وربما لأن أحدا لم يتدخل بعد. فقد سمعت نداء باهتا في الخلف . صوت أنثوي جاء ليحمي ظهري من فزع استكن فيه. كانت قد شرعت دفتي النافذة ولوحت بيدها كي أصعد.. ركضت أتسلق السلم الى الطابق الثالث. لم أتساءل حتى عن الذي سوف يحدث.. وسمعت خطواتهم خلفي.. تفزع الأرض كحوافر فرس. كان الباب قد انفتح وأطلت منه برأسها.. «ثلاثة يطاردونني منذ ساعات أريد أن أختبيء..»

كانت ضوضاء سهرة خفيفة تنفرج من الداخل، تحمل معها موسيقى ورقرقة نبيذ ، لم ترتعب من بشرتي لكنها لن تستضيفها.. رأيتها تتوارى قليلا دون أن أجرؤ على أن آخذ قدمي باتجاه الباب . كنت سأفعل لو صعدوا الي لكنهم لم يفعلوا ظلوا متربصين في الأسفل . ربما كانت ستنادي على الشرطة.. لكنها لم تفعل. أطلت برأسها مرة ثانية وفي يدها زجاجة نبيذ فاخر.. «أقض ليلة سعيدة».

هكذا .. سأشعر بالخيبة فيما بعد. لأني لم أتذوق طعمه. ظلت القبضة في يدي حين ارتطمت الزجاجة مع الأرض، لوحت بها في وجوههم دون أن أصيب أحدا. تراجع عمر حين فر الآخران ولحق بهما دون رجعة.

٢ - الشمس المتعبة

سأقول بأن عمر صار صديقي بعد تلك الليلة. لا أعرف كيف لكن هكذا حدث. ربما لأنه طاردني ليلتين أخريين في الحلم .. فقتلت الكابوس بنفس المدية التي كانت كل مرة تسقط منه فالتقطها وأرشقه بها.. استيقظ بفرح كبير على ضوء الصبح الذي يلوح لي بالقماشات المعلقة على جدران الغرفة والاصباغ الزيتية عليها.. ارتكن إليها بزفرات الفرح ليتحول حقدي عليه الى شفقة .. يتحاشاني في الممرات الى أقسام الدراسة .. ندما. أو خوفا من أن تسقط مديته فالتقطها وأغرسها في صدره.

في مقهى الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة . شربنا قدحا باردا ودخنا سيجارة محشوة. لم تكن لنا القدرة الكافية لنظل ممزوجين بالحقد ما دامت الظروف لم تكن تسمح لنا بذلك. نجلس في نفس القسم، ننغمس في نفس الورشة، نخضب أيدينا بنفس الألوان على نفس القماشات، ونعشق معا لوحات «ماغريت».

صرنا ثلاثة فيما بعد. حين انضم إلينا «ايغور» والذي لم يكن سوى قامة ضخمة تحيط به الرهبة. كنا نسمع عنه حكايات مضحكة. لكن حين وجدنا غرفا في الحي الجامعي الذي كان يقطنه، تأكدنا أن البناية كانت تقترب من الانهيار حين يسقط مخمورا وهو يصعد الادراج الى غرفته، أو حين يراهنه أحد في قدرته عل شرب قنينة نبيذ من خمسة لترات دفعة واحدة،، والأدهى من ذلك كله ، حين يتعذر علينا النوم من حدة صرخاته وتأوهات حبيبته ليلة استضافتها. ثم عادة ما يتقلص حجمه في الصباح ويصبح طفلا خجولا وصامتا وهو ينسحب متسترا مع الجدار دافنا رأسه في الأرض كالنعامة.

توقف القطار ربع الساعة أحسست بأن ظهري قد تورم. أردت الوقوف دون جدوى. مد لي الأعمى عكازته. كما لو كان ينصت لرغبتي العميقة في استنشاق هواء الصباح المثلج، نور البياض يضيء العتمة في داخلي. أراها سرية تنحني لظلالها الداكنة . أسحب منديلا صغيرا من جيبي وأحجب عيني كأني سأرى ما تخفيه تلك الحجب السرية.. الطين الناعم تحت ملمسي يفرج عن سحر الأشكال ببطء .. اتذكر .

الفرشاة مخضبة في يد عمر.. انظر إليه واندهش لقدرته التعبيرية وربما لقدرته على الافتتان بمرحلة «ماغريت» التعبيرية والتي كانت وقتها تمثل خيبة بالنسبة له. فهي لم يكن لها نفس صدى أعماله الأولى.. «محاولة المستحيل» عمر ما لبث أن تخلى عن الفرشاة والألوان وبدأ يشتغل على صفائح القصدير مستلهما صدأ الحي المحمدي. رأيت ذات يوم تلك المدية مقحمة بعنف، داخل صفيحة مستديرة كقرص شمس، نفس المدية التي هددني بها دون معنى. عمل ربما كان له صدى قوي في اكاديمية الفنون حين أسماه «الشمس المتعبة».

ايغور كان له وجه آخر.. كان النحت فتنته الكبرى. وبقدر هول قامته وضخامتها، فقد كانت منحوتاته دقيقة جدا بحجم كف.. إن كائنا بهذا الحجم لا يمكن أن ينتج داخله الا هذا الكرم الجميل من الاختزال والتصغير.. تصغير الأحجام الى درجة جعلها «ماتريوشكات» دقيقة. أعمق ضخامة وأكثر إثارة. تلك اللعب الأمومية التي كلما فتحتها أخرجت من عمقها كائنا أصغر، تفتحه فيفتح لك قامة أقل حجما وأكثر دقة.

أما أنا فقد كانت فتنتي مختلفة مع النحت. وكنت أفضل عجن الطين الرطب متمثلا ذلك الوحل العظيم أيام الشتاء، في قرية كانت تبتلعنا صغارا ونحن نتوجه الى المدرسة، والأرجل مثقلة وغائصة . عمر يطلق ضحكاته الهيستيرية وهو ينبئني في النهاية بأني شكلت عضو ذكر.. بينما إيغور كان يحنو علي، ويصف الحالة التي كنت أشتغل فيها «حنينا» أعصب عيني وأضع كومة الطين بين يدي وأشكل الأشياء بالانصات واللمس ونظرة الداخل الفطرية ، إن قوة الأشياء أن تأتي من الداخل .

«هناك عميقا تكون العين التي ترى» هكذا يقول الأعمى ، وصفير القطار يرتفع حادا.. لمسيرة أكثر طولا وأقل إيلاما.

٣ - الحضيض

ننزل الأدراج.. عميقا في الأسفل تبتلع المغارة القطار. حجب كثيفة من السواد.. ضوء المقصورات من الداخل يتراقص على الجدارات الداخلية للمغارة، مكررا

وجوهنا على الزجاج الصقيل.. تتلون بألوان الضوء ..
تخفت فوقها الظلال .. تعود تتحرك .. تصعد رائحة
الدخان أريد أن أشرب كأسا قبل أن ينتهي ليل هذه
المغارة أسمع صوت أيغور في البعيد والأعمى قدامي
ينظر «كأسا في الكنال».

وإذن .. سيكون «كنال ١٣» هو مكان ارتيادنا المعهود.. أو لنتبن تسمية ايغور له «الحضيض» استنادا الى عالم «ماكسيم غوركي» المثخن. «الحضيض» هو المرقص الليلي الأكثر حضيضا .. وهناك، حيث كانت المدي تنسل والعيون تدمع رغبة في سيجارة محشوة.. أو زجاجة شمبانيا سيدفع ثمنها رجل هاو جاء يبحث عن جوقة من الفتيات جئن تحلمن بترف زائل أو بترتيب جديد لمشاعر السفر. كنا معا الأكثر حظا . لأننا مع ايغور، كنا نسير مغمضي الأعين. ان قامته كانت تحمينا وتفرض الاحترام. ثم أدركنا أن احترام الآخرين لنا لم يكن سوى خوف، اذ يكفي أن تذهب بمفردك الى مرقص أو بار حتى تضرب على قفاك. فقط لأن بشرتك كما يقال مقيتة. وعليك أن تنحر ها هنا إذا ما سنحت الفرصة لذلك. ومنذ اللحظة الأولى حسمنا في الأمر.. فنحن لم نكن صعاليك تماما ، لكن اللعبة كا ن عليها أن تتشكل بحذاقة . شربنا كؤوسنا الأولى حين طلب عمر قنينة خمسة لترات. وكان على «البارمان» أن يأخذ بعضَ الفرنكات الاضافية كي يعلن عن لعبة رهان ومزايدة:«ايغور سيكرع خمسة لترات دفعة واحدة» والحصيلة .. ربحنا الرهان ثلاث مرات حين كان ايغور يتوجه الى المرحاض ليفرغ جوفه بعد كل محاولة. لم تتكرر الفرجة إلا مرات قليلة لأن عمر كانت له رهانات أخرى تضمن لنا الأكل والسجائر وقنينة ايغور البضة.

– و«قادر» ..؟ سرت أسأل عمر.

– يجب أن نرعبه.

هذا الشاب الجزائري الذي جاء من ركنه المظلم في «الحضيض» يطلب أن يجلس إلينا ليعرض بضاعته من أجل أن ينضم الى الشلة : «معي ما يصلح لتجارة مربحة». ورغم أن «قادر» كان حذقا والكل يعرفه في هذا المكان. تركني عمر أنفرد به وأخبره بأن المكان لن يصلح له بعد اليوم. وأننا نتاجر في نفس الشيء. ولن يصلح أن نتهارش فيما بيننا بعد يومين. في نهاية المطاف، لم نكن نتاجر في شيء، لكنه كان علينا أن ندخن . ولم تطل الجلسة طويلا حين انصرفنا .. ولم أعرف كيف فعل عمر ذلك كان قد عرف أين كان يخبيء تلك اللفافات المحشوة.. ولأننا رأينا قادر ينتفض ولا يستطيع أن يعلن عما ضاع منه خرجنا. دخننا طيلة الليل وطيلة النهار الذي بعده ثم انسحب عمر برأسماله الخاص وهو يقول: «الامريكيون متشائمون من رقم ١٣، ولهذا لن يبحثوا عن بضاعتنا في الكنال.. سأذهب إليهم في المعسكر».

في الأيام الأولى التي كنا نذهب فيها الى الحضيض. كنا نتسلح بالمدي خشية الا يكون قادر قد نسينا، ولا شك أنه بعد الذي حدث له، سيجلب لنا ما يكفي من الصعاليك لعصرنا. لكن منظر ايغور وحده كان يكفي لارباك العالم. ايغور الذي في الأخير لن يستطيع سحق بعوضة.

بدأت أنسحق في الداخل.. أتوارى وأعجز عن دعك الطين. بدأت تكبر المسافة بيننا وبين الأكاديمية الملكية للفنون . لكننا في نهاية المطاف ، كنا قد راهنا على الخسارة قبل أن نراهن على الربح لأن الحلم كان قد أفسد علينا مسبقا قبل أن نولد.. اليد تثقل، والطين يتصلب، والقماشات تصير مقيتة، وساحة البرلمان حين أمر بقربها وأرفع رأسي الى تلك النافذة... لا أسمع صوت الانثى الخافت ، ولا أسمع رقرقة نبيذها الفاخر.

مرت السنة بسرعة قصوى تنحر مسافاتها القصيرة. كان عمر قد اكترى مسكنا جيدا، بشرفة عريضة وغرف كثيرة وحمام.. نسي تماما فنوننا الجميلة. لكنه ظل يرافقنا مساء كل سبت الى الكنال. نشرب وندخن، ونتلقف دموع الحسناوات اللواتي ترغبن في سيجارة محشوة.

من ثمة، صارت لايغور صديقة. استخرجها من داخل قوقعته الصغيرة، لعبة الماتريوشكا لا تتجاوز خصره. متناغمين دون أن تنال منهما مداعباتنا الساخرة. اذ بعد ذلك صارا حبيبين لا يفترقان ، وصار ايغور متحفظا في صرخاته العنيفة ليلا. حتى انتقل نهائيا الى حضن «سوزان» التي كانت طليقة في بيتها . هناك حيث كانت لي غرفة تحميني من عزلة منتظرة.

وكان هذا الانتقال الجديد قد عطر المسافات بيننا وقلل من ارتيادنا للكنال. تصلنا بين الحين والآخر دعوات عمر من أجل عشاء هنا أو سهرة هناك. حتى اللحظة التي قرر فيها ايغور سفرا الى موسكو. لن يكون طويلا على كل حال. لكن حماما من الثلج كان سينعش أوردته ليستقبل العالم من جديد.

هيأنا حفلة صغيرة من أجل كل شيء. فسوزان حامل، وبعض أصدقائنا في الكنال ستفرحهم هذه الدعوة المغايرة. بعضهم حمل قنينة خمسة لترات مداعبة لايغور. وبعضهن حملن دبة من أجل الطفل القادم.

أما ايغور وأنا ، فقد انصرفنا طيلة يومين في رسم امهات الماتريوشكا على قشور بيض طازج، بإصرار كبير على ألا تنكسر البيضات. وأن يكون الرسم متقنا ومطابقا تماما للأصول.

في تلك السهرة وضعنا طبق البيض على الطاولة ، طلب ايغور من كل الحاضرات أن تشاركن في المسابقة من أجل مبلغ هام سيتبرع به عمر على أول واحدة تفك لعبة الماتريوشكا في قطعها الثلاث . ثم انبعجت البيضات في ثانية.. وارتفع الصخب والضحك المجنون.

شربنا حتى الفجر .. حيث رافقنا ايغور الى محطة القطار في طابور طويل من السيارات ، ودعناه على صفير القطار بعد أن طلبت منه الفتيات هذه المرة ماتريوشكات حقيقية.

٤ - هذا ليس غليونا

مــن أيـن تبتـديء حــدود السماء وأيـن تنتهـي؟ لماذا رسـم «مــاغـريت» السماوات وعلـق فيهـا شخصيـاته واقفـة كتماثيل. بقبعاتها وبـذلها الكابية .. منتفضـة أبدا ضد أيـة جاذبية هـل كان للأرض معنـى؟ أو للكائنـات؟ إن لم يكن طعـم حامـض الكبريت في رئتها . الـرئة الجماعية الموبـوءة بالتناقضـات بتضاربـات الأفكار الموقوتة ، والاحاسيس المتنافرة؟.

بدأت الفـرس الصغيرة تركض في دمي.. أراهـا صاعدة نـازلة فيه. شمس «ميرو» السوداء تضيئني مـن الداخل وتعصر الأحشاء . نجوم كابية.. أسير في الليل الطويل دون فرح، ودون ألم ، ودون أي شيء آخر سـوى تلك الفرس السوداء الـراقصة لم تكن فرسـا ، عاد ايغور ولم يعـد . عاد كما لو شربـت الأرض قامته أو دمـه. لا يقول كلمة ولا ينام. يتكور في ركن صغير من البيت ويتلوى حول أعضائه ســوزان تبكـي ولا تقـول شيئـا . وأنـــا أسير في الليـل الطـويـل. الماتريـوشكا يا الله. أعصر ســاعدي .. تتكور العـروق كرة صغيرة. تتدحـرج تحت الجلد. أعصر يـدي ينفتح الوريـد.. أرفع عنـه غشاء الجلد. تصعد الكرة الصغيرة . تخرج أرجلها الفرس . ليست فرسا.. تقف على حافـة الساعد.. رتيلاء سوداء بعينيها النـافرتين تبحلق في وجهي لا تلسـع لا تتكلم لا تـوميء برأسهـا. تنتفض فيقطـر منها بعض الدم. تـدور على أرجلها في نفس النقطة كراقـص درويش ، ثم تلج يـدي من جـديد تقحـم رأسها في العـرق ثم تلحـق به جسمهـا الأشقر ولا يبقى أي أثر لأي أثر.

صرت أدخن دون شهوة. أدخن طعـم النبات الحارق. اللفافات الأكثر مودة والأقل إيلاما.. تحتلني النوبات السخية بالغياب. أغيب .. تتـلاحق الأيـام وايغور لا يتكلـم.. فقط يتكـور ويبكي .. أســأل سوزان التي تسأل ايغور الذي لا يقول شيئا عزف ايغور نهائيا عن الأكل. أعد له لفافة فيدخنها كأسا فيشربها ثم لا شيء.

صرت أسأل يوميا عن عمر في الهاتف.. لكن لا أحد كان يجيب.

هذا الصبـاح رن الهاتف وكان عمـر خلف السماعـة يطلب أن أزوره في أقرب وقـت. لم يشرح لي حتى دواعـي الاستعجال. صرت أحدثه عن ايغور دون جدوى.. الرتيلاء دائما، بدأت تعضني .. أحس بالغثيان ورغبة في التقيؤ لكن لا شيء من هذا يحدث ربما بدأت تنفث سمها وتـدعوني على التدحـرج بالتدريج ســاعد استبدادهـا بي ما رأيته من عمر. سأقول بأني لن أراه بعد الآن.. ربما هربت هذه المرة حقيقة مسرعا نحو المنحدر حيث سأنـدفع بقوة كي أبتعد أكثر.. كل قفزة ستترك لي .. لا شيء.

كـان عمـر يحدثنـي طـوال الفترات السابقـة عـن أصدقـائه الأمريكيين . عما تدره عليه من أرباح تلـك المتاجرة معهم. هذه المرة، تطورت الأمـور على نحو آخـر. ولم أكن أصـدق وأنا أطـل على تلك الحقيقة الضخمة التـي فتحها عمر أمامي أن أرى تلك الترسـانة من الأسلحة . مسدسـات. رشاشات. قنابل ورصـاص.. أي خراب هذا الذي سننساق فيه. لم أتوان لحظة عن الصراخ . خرجت مسرعا وأنا أؤكد لعمر أنني لا احتمل .. وانني لن أخبر أحدا بمّا رأيت . المهم، أن تتوقف تلك العلاقة بيننا مرة أخيرة ونهائية.

ولماذا سيسير كل شيء نحو هذا الخراب.. أيـة قوة تلك التي تصرع الكيانـات ؟ أحمل مدية تحت البنطـال .. أتركهـا تنسحب تحت الجورب . مدية بحجم ساعـد اليد. أنزل الى الكنال أدخن، لا أكلم أحدا,. صـار منظري أيضا مفزعا جحظـت عيناي. طفح عليهما احمرار داكن. صارتا بقعتين مـن الدم أخرج وانقذف في الطرقات أتحسس المدية حين أجلس .. ما الذي صرت أفكر فيه؟ ما الذي تنبأت به العرافة؟ وايغور .. ماذا فعل به حمام الثلج؟

خرج هذا الصباح قبل أن نستيقـظ .سمعت صوت سوزان وهي تنادي علي.. «ايغور ليس هنا ».

ركضنـا طيلة النهـار نبحث عنـه. أهـديء من روع ســوزان، واحكي لها تلـك القصص التـي كانت تهدهدني بها أمـي في المهد.. نركض.. نـدخل الخمارات الموبوءة .. ولا خبر.. ربما كانـت المسألة صحية، أن يخرج ايغور هـذا الصباح بعد شهر طـويل من الموت في الركن القاتم.. دون أكل ودون شرب، ودون حركة أو هواء.

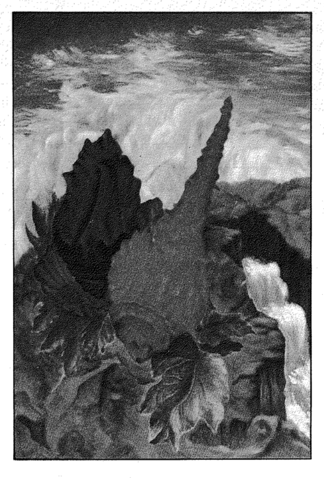
لا هواء .. الرتيلاء تخرج من تحت الجلد لتستنشقه. أمد لها أصبعي وأريد أن أطرحها أرضا. أن أسحقها دون رحمة أحاول عبثا .«عبثا» تقول سوزان.

لم تمض إلا ثـلاثة أيـام حين قـرأنـا في قصاصـة صغيرة لاحـدى الجرائد: «بينما كان قطـاران يتـوازيـان قرب المحطـة أخرج الشاب «ايغـور . ك» رأسه من البوابة في مـواجهة القطار الآخـر..»

يعلـو الصفير. العربـات تتحرك بثقـل كبير. قطع ضخمـة بشكل حجارة الطـوار.. تندفع .. تحتك ، وتبحـث في البعيد عـن المستحيل .. يعلـو الصفير يخرج القطار مـن مغارتـه الأخيرة، ثمـة ســاعتـان تبعداننـا عـن الحدود. سنـركـب الباخرة هذه المرة. وسأتقيـأ على هواء البحر. أراها سوزان تركـض على رصيف السكـة «ماذا أفعـل بابنـي ؟» .. أراها تـركض .. لسـت قادرا على النسيـان .. تصرخ «ماذا أفعـل به».«سميه ايغور» أتقيا، لم أعد أرى الأعمى.

غاب في ازدحـام الباخـرة ، أمي ستنزع تلـك الرتيـلاء من دمي.. أندفـع دون رغبة ودون أي شيء . أندفع في الطـابور الطويل من أجل ختـم جواز السفـر.. أرى جمركيين يأكلان واقفين. كل يعـض من سنـدويتش الخبـز واللحم في يـده . برتـابة قلقـة أتقدم في الطابـور ثمة كلـب متشرد يقفز على أحـدهما ويسرق منـه قطعـة لحـم.. أتقـدم .. أختـم الجواز وانظر الى الخلـف ، حيث الأعمى يقـف ناظـرا إليهما بنفاد صبر. بينما الجمركيـان يركـلان الكلب. ولا يسمـع سوى عوائه الذئبي ولهاثه القاتل.

* * *



قصص

منتصر القفاش *

الى القارىء

أسماني صاحبي «الهامة».

وصار يكتب الاسم كثيرا في أوراقه، حتى ظننت أن روايته ستكون عني.

لن أطيل، فأنا تلك الكلمات التي تظهر عادة في البداية بصيغ مختلفة لتؤكد كلها «إن كل ما في العمل لا يمت للواقع بصلة، وأي تشابه فهو محض مصادفة أو من وحي الخيال».

قد يتغير موقعي، وقد تتغير الكلمات، لكنني في النهاية أؤدي مهمتي بكل معانيها : إفهام القارىء عكس ما أريد، وجعل صاحبي يعمل حتى النهاية، وإبعاده عن المساءلة والتحقيقات.

أوجد أنا ليعبرني الجميع سريعا أو يطووا صفحتي ربما دون نظر.

إن صدّقت ظاهري فهذا يعني أنك وقعت في الفخ، وإن كذبتني فأنت متواطىء مع صاحبي وكلاكما يكذب.

ممثل يؤدي نفس الدور في كل مرة وإن اختلفت ملابسه وتعددت المسارح التي يتبدل فيها. لكن بماذا أنطق إذا خرجت عن النص، وهجرت كل المسارح التي أدفع إليها لأصبح في مكاني الذي أختاره وأستعيد صوتي الذي لا أعرفه ولم أسمعه من قبل لكنه ظل حلما لم يكل عن التشبث بي.

صاحبي يلازمني أو يقاربني منذ فترة ويضغط على حروفي بسن القلم، ويفكر: أأصبح وسيلة لفك عقدة لسانه؟ ينظر إليّ، الى من أختاره ليروي حكايته ويكتب:

«أي راو هذا الذي اخترته وأسلمته دفة الحكي؟ راو كلما تقدم في حكيه يفتح أمامي أبوابا جديدة لم أفكر فيها أو ترددت كثيرا في فتحها. راو بدلا من أن يكون أداة طيعة في يدي أصبح هذه الأداة التي ملت دورها كوسيلة، وأرادت أن تحيا وتتحرك وتتنفس وتلعب وتغير وتبدل وتشطب وتجعلني مصغيا لحكاياتي وقد صارت في حوزة من يريد أن يعيش كما لم يعش من قبل، كما لم ينطق ولم يوجد من قبل».

ربما لن تصدق ما أقوله، بما أنني أنفي أية صلة لي بالواقع

★ قاص من مصر

اللوحة للفنان حمود الشرجي - سلطنة عمان.

وبالحقيقة. وربما في رحلتي الى صوتي – الحلم، سأخطيء وأتوهم وأتخيل وقد أكذب ، لكنك على الأقل في النهاية ستكون قد سمعتني ولم تسمع صدى صوت ليس لي.

أوراق

يحكي – ولا أعرف العهدة على من – أنهم حينما شرعوا في حفر الأرض لاقامة هذا البناء، ظلوا يعثرون على أوراق مدون فيها أيامه القادمة، وانهمكوا في قراءتها مهملين ما يجب عليهم من أعمال.

وما إن فرغوا حتى أسرعوا ليتموا البناء ويقدروا على مشاهدة ما قرأوه، وربما ليصححوا ما سيخالف النص، أو يكملوا ما يجدونه ناقصا.

يحكي – ليس لي أو لكم – حتى أضيئت القاعة وبدأ الجميع في الانصراف صامتين.

الوصّاف

لا أعرف أول من أشاد بقدرتي على الوصف.

ما أعرفه هو دهشتي كلما تكررت تلك الاشادة وكأنها ليست لي، بل لأحد آخر، بارع في وصف ما يرى، أحد آخر يخطئونه دائما ويعتقدونني هو. حتى قاربت في وقت من الأوقات على تصديقهم، وافتعال تلك المقدرة والحذر من أن أخيب ظنهم أو أجعلهم يشكون أنني أفتقدتها.

«أوصف لهم اللي حصل»

جملة سمعتها كثيرا، وتقال ممن يرغب في أن يلم السامعون بكل ما حدث، ويردد أثناء كلامي: «بالضبط. هوه كده سليم».

ويقاطعني ليحثني على إظهار أهم ما في:

«قل لهم يعني شكلها - شكله – كان إزاي»

عندها أصبح من يخطئونه وأبدأ في تمثله وتذكر ماذا كان سيقول لو كان هنا، وأجدني وكأنني صرت جالسا بين السامعين أصغي لهذا البارع في الوصف، وأتمنى لو أكونه وأنطق بـ «بالضبط هو كده».

بشكل عابر

رفض كل النصائح التي قدمها له الأصدقاء ، والتي أظهروا أثناء بوحهم بها كل مشاعر الخوف عليه والرغبة في أن يكون أحسن وأفضل ، ولم ينتبهوا – ولهم الحق في ذلك – أن كل هذه المشاعر هي السبب في رفضه، وعدم اقتناعه بأية منها، ربما لو قالوها بشكل عابر أثناء حديثهم عن انسان آخر، لو قالوها بكلمات مندغمة في بعضها بعضا حتى تكاد ألا تفهم، لو قالوها بشكل يشعره أنها خرجت عفوية دون قصد، دون رغبة في أن يسمعها لو قالوها هكذا – ربما – كان تفهمها واقتنع بها، بل ونفذها في الآن نفسه.

المهم رفض كل النصائح، وأبعد عنه أية نصيحة تنبعث من داخله ويظنها متماسة مع نصائح سمعها من قبل أو قد يسمعها. وصار ينتظر «جملة» تجذبه إليها فجأة بدون موعد أو توقع . جملة كلماتها تبحث عنه في الأماكن التي لا يرتادها إلا نادرا.

غياب

متمليا في الرقعة الخشبية ظل زمنا ، يحاول استعادة خلق أتاه دون وعد بالمكوث.

تراصت القطع في غير انتظام بأحجامها التي لم يشذبها ويغمرها ضوء لم يحاول أن يبحث عن مصدره.

لم يقدر على كتابة أصول اللعبة في لحظات تكشفه لها. مأخوذا كان ليس برحابة ما تطويه من أحلام بل بمصائر من سيلعبونها.

في جلسته هذه التي طالت – وستطول – تتبع الأيدي محركة البيادق والأحصنة والفيلة والملوك والوزراء وطالما ترقب النهايات دون أن يدركها.

ينغمس كل هذا في الغياب ، ويعود هو محاولا استعادة قدرته على تحريك تلك القطع ، وقدرته على أن يكون مثل من سيأتون ويرثون عنه لعبته، قدرته على أن يدحض النسيان بامتلاك مفاتيح ما. يسمعهم في وقت سيأتي يرددون الاسم، ويجد نفسه ينتظر دوره في المنازلة دون أن يكشف لهم عن جهله بما يجب فعله.

سماء

وظل هذا القفص الصغير منزويا في ركنه، وأسلاكه متداخله تقطعت وبدت فرجات تتسع مع مرور الزمن.

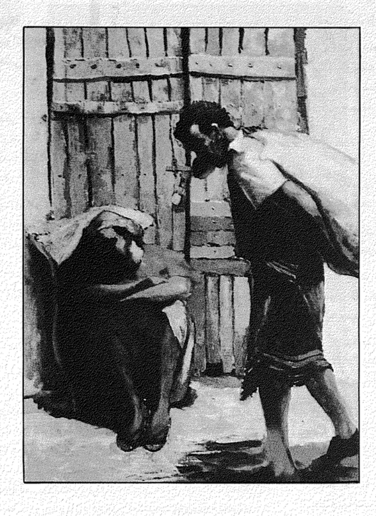
وهم من حوله دائبو الحركة، يستخلصون النافع مما كوم في الشرفة، ويخرجون الباقي للبيع. منذ متى، وهم يفكرون في إخلاء البيت من تلك الأكوام التي تمتد أسفلها طبقات تراب تكثف عند التقاء الأرض بالحائط، وتتوزع فوقها قصاصات ورق وأقمشة وبقايا خيوط قد تعلق بما يعلوها. اقترب من القفص وصاح فيهم أن يعيدوه الى مكانه أو يضعوه في غرفته.

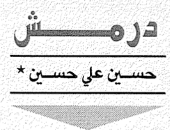
لم يمر وقت طويل

وظل هذا القفص منزويا في ركنه وأسلاكه المتداخلة تقطعت وبدت...

بينما هو باق يذود عنه وعن طيور لم تزل.

* * *





درمش

حسين علي حسين *

— ١ —

عندما نزلت درجات البازان الكثيرة، كان درمش يملأ زفة الماء، حالما تشرق الشمس يكون هنا ، كأنه على موعد مع الأدخنة التي تبدأ في التصاعد من مدخنة حمام طيبة، في الخامسة تماما من صباح كل يوم، يكون قد بدأ خطواته الأولى على درجات بازان ضروان، زفته محبوكة على كتفيه، يضع الزفة على الدرج الأخير، يفصل الاناءين عن بعضهما، يملأهما ثم يلضمهما في الحامل، ينزل تحت الحامل ويرفع الزفة قائلا بصوت عامر بالعزم: يا قوي ! استرها معنا دنيا وآخرة!

— ٢ —

توثقت علاقتي مع درمش ، أصبحت أسير بجواره وهو يصعد درجات البازان الكثيرة، المتخددة، المليئة بالكسور والقاذورات، أعاني من الصعود والنزول، بينما هو يقوم بهذه المهمة وكأنه يبحث عن الأجر والثواب، كان يرتل باستمرار كلمات مبهمة وغريبة، بصوت هامس، دافيء ، بعد كلمته التقليدية التي يطلقها بصوت واضح ومحدد، كلما رفع زفة الماء.

كان الماء مع كمية وافرة من العرق ينزل على كتفيه ويمتد الى صدره وذراعيه، وكان العرق ينزل من خديه وجبهته، وبعضه يخترق الطاقية واللفة السميكة لينزل من رأسه مشكلا تيارا دافقا، ولم يكن ليعدم الوسيلة التي يتخلص بها من قطرات العرق ورشح مياه الزفة، قائلا باستسلام غريب: «الحمد لله، إنه ينزل وباستمرار ، ارتاح عندما ينزل العرق بغزارة، لكنني احتار ، لماذا تقول والدتي إنه عرق العافية؟ لا أعرف ما هو عرق العافية! ما أعرفه فقط هو أن العرق يتفصد ويتكاثر على جسدي، وحالما أجلس في الظل أجده تحول الى ما يشبه الملح الناعم الهش، لكنه لا يشبه ذلك الملح الذي يبيعونه لنا في سوق الحبابة، مقابل كيس من نوى التمر لتقوم أمي بإضافته على العجين، لعمل فطيرة الصباح الساخنة، المضمخة

★ قاص من المملكة العربية السعودية.
اللوحة للفنان حكيم العاقل ـ اليمن

في مرقة الهواء، أمي تسميها هكذا!».
* أين ذهبت بك الهواجس؟
– إنني أفكر في مرقة الهواء والفطيرة!
* وتتركني مع العرق والزفة،إنني في مأزق!!
كان واضحا أنه في مـأزق. الحرارة لا تطاق. الشمس تنزل على رأسينا حادة وحامية كالسهـام ، لكن المسافة من البازان الى منزل المقرىء بدت قريبة ، اجتزنـا السقيفة. الطريق إليها ضيق ومتعرج ، لكنـه ظليل . هواء عليـل يتسلل من السكـك المجاورة، خفت حدة الحرارة :
– نحن الآن في الظل!
قلت لدرمـش، لكنه لم يرد إنه يحفظ طـريقه، يخترق عينيه كـل ما في البيـوت مـن مناظـر، الشبـابيك، النقوش، الأبـواب، المرازيب، الشرفـات، النساء البـدينات، والـرشيقات والجواري، وهن يلقين النظـر عليه من الـروشان ، عنـدما يسمعن صـوته، وهو يقف على الباب مناديا:
* زفة يا ست البيت!
الجاريـة تطلـق الصـوت «طيب يـا درمـش .. وه.. إشبـك مصروع كده.. هي أول مرة تشيل زفة!!».
عادة لا يرد، يـدخل حالما ينفتح الباب، الجاريـة تقف خلف الباب، ربـة الدار فـوق، لكنه ينادي: دستـور ! حتى يتمكـن من تفريغ زفتـه في الأزيار الكبيرة المرصوصة في بيت البئـر.. يدخل ويخرج ونظره الى الأرض ، لكنـه مع ذلك يقول بثقـة أن صدره مليء بأسرار البيوت.
كنت أقف بـانتظاره أمام الباب، أدخـن سيجارتي وأحصي الغنم السائبة وحاملي زفات الماء وهم يهرولون من دار الى دار، أرقب حركاتهم وسكناتهم، كنت أذهب معهم الى المقهى وفي ليالي العيد أدخـل معهم الى حمام طيبـة، حيث نغـرق جميعا في الميـاه السـاخنة والأبخـرة، ثـم نتمـدد معا على الطـاولات الخشبيـة المرصوصة في صالة الحمام العلوية، وفي آخر الليل نذهب سويا الى المناخة بحثا عن المزمار.

– ٣ –

(درمش) هو السقاء الوحيد الـذي أجد فيه شيئا من نفسي، كأننا نـزلنا من بطن واحـد ، رغم أنه مولـود في حارة الأغوات وأنا مولود في حوش كرباش، كيف التقينا؟ ذلك حديث يطول، ما أذكره تماما هو شجارنا الدامي في مقهى المعلم، في الجهة المقابلة لشارع العينية،كـان يرتدي حلة جـديدة، وكنت عائدا للتـو من مهمة شاقة ومؤلمة، كانت ملابسي ملطخة بمياه ا لمجاري، وبداي سوداويـن من الأوحال، كانـت الشياطين كلها تتراقص أمـامي، طلبـت بـراد الشـاي والشيشـة ، جلسـت متربعـا على الكـرسي الطويـل،أمامي كان يجلـس (درمش) مع بعض السقـائين، كان الحديث بينهـم يدور بصـوت مرتفـع، سمعت (درمـش) يقول لزميله:
* برضك النضافة ما في زيها!
ولم أملـك نفسي تلك اللحظـة، فحـذفـت إناء الماء الفخـاري باتجاهـهم لتبدأ المعركـة في الحال، ولننام تلك الليلـة في السجن، وهناك أصبح (درمش) صديـق العمر، ودعت كل شيء وجلست معه ، أذهـب معه، أنام معـه، أتبعه كظله، وإن كنـت أشعر دائما بأن عـلاقته مع الجميع كـانت محايدة، يضحك ويمـزح ويلعب المزمـار ،لكن هنـاك حـدا فاصـلا بينـه وبين الجميـع، يسدلـه ويزيحه في الوقـت الذي يريد ، ولم تفلـح كافة الحيل في معـرفة مكنون صدره!
قلت له ونحن نجلس بمقهى المناخة:
– القلب يهرج والا إيه!
قال بدون تردد:
* القلب ميت !!
ولا أدري لماذا نـزل رده على كـالماء البـارد،صمـت قليـلا، حركت الملعقة في براد الشاي، ومددت خيطا في الحوار:
– ليه كفى الله الشر؟!
* ولا شر ولا حاجة .. طـول عمره قلبي ميت.. كيـف تبغاه يهرج؟
– حبيت ؟
* إحم.. ليه إنت حبيت؟
– لا!
* أجل كلنا في الهوا سـوا.. هات الفنجان وخلينا نشـم هوا المناخة وإحنا ساكتين... والله ترى أقوم!
كان هذا آخر العهد بينـي وبينه، لسبر أغوار نفسـه، إنه كما قال شيخ السقـائين «رجل بركة!» .. ولست أدري كيـف توصل شيـخ السقائين لهذه النتيجـة ، فأنـا شخصيـا لم أر شيئا مـن بـركاتـه، فقد كـان يثور في أي لحظـة ، وإن كان لا يضمـر شرا لأحد، إنه يهب كالبركان ثم يبرد بعد لحظات!

– ٤ –

عندمـا خرجنـا من البـازان ، قال لي إنـه سوف يحكـي لي حكاية تؤرقه، مشينا طويلا، ربما قضينا على أزقة ضروان كلها، حتى وقفنـا أمام مكتبـة عارف حكمـت، قال لي إنـه تقدم لأسرة يريد الزواج من إحدى بناتها، لكنهم لم يجيبوه إلابكلمة واحدة، «أخـرج بره يـا نـدل!» خرج مـن عنـدهـم وأخذ يحدف البيت بالحجـارة ، حتى خرج أهل الـدار مع جيرانهم يركضـون خلفه ولم يتركوه إلا وهو فاقد الوعي، كان ذلك اليوم من أتعس الأيام في حياته، قال لي بعد أن روى الحكاية:
* هاه، إيه رأيك في إعيال الكلب هدول؟
قلت له:
– لماذا لا ترسل أمك لتقوم بهذه المهمة؟
* فين أمي؟ أنا ما عندي أحد. مقطوع من شجرة ، لا أم ولا أب ولا أخ.. مقطوع من شجرة!

– وبعدين .. ليه ما تدور غير هادا البيت!

* ما في أحد يبغاني.. كلهم يقولون عني مزواج.

– مزواج!

* أيوه .. تزوجت ست مرات.. كل مرة تطلب المرة الطلاق أطلقها.. لعنة الله على جنس الحريم.. واحدة منهم قالت لي تاني يوم الدخلة أنا متزوجة رجال أما حمار، ضربتها وطلقتها ..والتانيات شرحها..!!

ضحكت كثيرا حتى استلقيت على قفاي، في الوقت الذي كان يبكي فيه بحرارة ويلعن حظه مع النساء..

– ٥ –

ليلة العيد ذهبت الى مقهى المناخة، كانت المدافع، ترسل قذائفها من مبنى القلعة، الناس تتدفق من كل مكان الى باب المصري، محلات الحلوى والمشبك تملأ الميدان كأنهم في ليلة الحشر، أعيد هذا؟ أم مولد سيدي حمزة ؟! الشموع وطشوت الحناء، والسقطان والرؤوس المسلوخة ، الحلاوة الحمصية، وخصف الجنة، صور تتالت على خاطري ، تمنيت أن تعود تلك الأيام، لأمرح في ذلك الفراغ الرهيب، الذي لا تحده سوى الجبال ومجاري السيول ومقام سيدي حمزة.. إنني الآن أراقب نفس المشهد، نفس الوجوه، المشتريات، كلهم يتدفقون وتحت أباطهم وعلى رؤوسهم وبين أيديهم الحلوى والمشبك، بعودة الأيام، يعود على اللي ما عاد عليه.. تناثرت العبارات الحميمة بين كراسي المقهى التي بدأت تستقبل الناس، قال واحد من الناس: «صحيح إذا عشر بشر.. من يصدق أننا نودع الليلة أبرك الشهور؟ صمنا وقمنا، اشتغلنا ونمنا.. وما درينا إلا والشهر قال أنا خلصت!»

ملت على درمش ضاحكا:

– هاه إيش رأيك الليلة نزور الحمام!

*والله فكرة!

قال ذلك بحبور ثم نهض واقفا، نادى على القهوجي ، أعطاه حسابه، لف الشال على رأسه، وتحركنا معا، لم يفكر أبدا في الملابس الجديدة، ولا في الغيارات التي سوف نحتاجها في الحمام،كانت الأمور في بعض الأحيان تفرض نفسها عليه، كأنني وضعته في موقف يبحث عمن يضعه فيه، أيام وأيام كانت تمر عليه من غير أن يفكر في الدخول الى الحمام.. مع أنه يزور البازان عشرات المرات، تنزل المياه على جسده لكنه ربما لم يفكر في دعك جسده، كان حمام طيبة هو ملجأنا . نزوره في المناسبات السعيدة، أما بقية الأيام فقد كنا ننزل تحت حنفية البازان بكامل ملابسنا وعندما ننتهي نمشي بها حتى المناخة، وهناك نجلس على كرسي المقهى، ليتولى الهواء تجفيف ما علينا.

– ٦ –

كانت حارة ضروان خالية، الاضاءة معتمة، بضعة أشخاص يدخلون ويخرجون من الحمام، كان عم فضل يجلس على يمين المدخل مباشرة، ، بجانبه دولاب صغير، مد يده بصمت وقدم لنا المناشف والليف والصابون، وهو يقول بصوت محايد: من العايدين والفايزين.. الله يجعلنا من عواده!

درمش لم يرد عليه، كأن العيد لا يعنيه، أخذ ما أعطاه ثم دخل على عجل، كانت الغرف الصغيرة المعتمة دافئة وعابقة بالبخار ورائحة العرق، لكأن عرق المدينة كله يصب في هذه الغرف المعتمة في هذه الليلة بالذات.. جلسنا معا بملابسنا الداخلية. ناولت (درمش) الليفة وقلت له: لنبدأ العمل فورا!

انتشيت عندما انتهى من مهمته .. تمددت على الأرض الرطبة.. كان درمش ساهما، يسترق النظر إلي بين وقت وآخر... وكنت أفكر مليا في نساء درمش ، واحدة ، واحدة، فارقنه وتركوه وحيدا، عذرتهن ، تململت على الأرض الحجرية الرطبة، السائل اللزج ينز، قمت، جلست تحت البزبوز، أخذت أملأ القدح وأصب منه على مهل فوق جسدي، كان درمش ما يزال ساهما، هل كان يفكر في البديل؟ كلانا في أزمة، واحد يعطي وآخر يأخذ، وهكذا بقت كفتا الميزان متعادلتين اشتقت لفنجان الشاي والتعميرة، لكن جسمي ما يزال مخدرا، كافة عروقي تمددت، أحس بالدم يجري وبرأسي تدور، ذلك ما أعرفه عن الحمامات كلها، ما هو الجديد إذن، هل نهجر حمام طيبة الى بازان ضروان، حيث المارة والسقائين والكلاب الضالة ؟

وجدت أنه يرتاح، توسط المكان، وقف ، حب على رأسي ، ثم نهضنا معا تلحفنا بالمناشف وصعدنا للطابق العلوي من الحمام، وهناك نمنا ولم نستيقظ إلا على صوت عم فضل وهو يطرق بقبقابه في ردهات الحمام الذي بدا خاليا من الزبائن!!

– ٧ –

هذا صباح العيد إذن، صباح حامض ، لزج ، لا جديد فيه، سوى هذه الشمس الساطعة، الشارع خال تماما ، طفلان يطرقان على أحد الأبواب،ملابسهما زاهية، عقال مقصب، مشلح أبيض بقصب، مزهوان بما يرتديان ، ضحك درمش كثيرا ، أشعل سيجارة، تطلع الى حيث الرواشين، كانت نقط الماء تنزل بتؤدة من قلل الماء الموضوعة على حواف الرواشين، كان يريد أن يقول شيئا، لكنه ابتلعه مع الدخان، مشيته كانت بطيئة ومرتاحة، أكره السجائر والفرح، الى أين سنذهب الآن؟ كافة الأهل رحلوا، لم يبق سوى (درمش) أصبح الآن سكني، منه أستمد التطلع الى واقع جديد، كرهت رائحة المجاري العفنة في حمام طيبة فقط، شعرت بالنشوة التي افتقدت ، قلت بدون تفكير:

– درمش .. ليش ما تأخذني معاك للبازان!

قال وكأنه استقر على ما طرحته عليه:

* إحنا فيها... من بكرة اشتريلك زفة.

* * *

الهاتف

مرهـــون العـــزري *

مرات عدة يحسب أن الليل يهدر في أذنيه كرصاص يصب بعنف.. «هذا الليل .. ذاك الليل».. يبدأ عادة بعيد صحوه من نوم الظهيرة، كلما تمكن من قبضه بعد جهد مفاصله المنقبضة منذ الصباح الباكر، على طاولة المستقبل المضبب الذي يبعد يوما عن آخر . ها هو مساء آخر قد يكون من أكثرها توجعا..وحيدا يحن لأزمنة غابرة، تلك التي رحلت ولم تخلف سوى الدخان وعبث الأقدار.. جاثما على ركبتيه ككلب المنزل.. يحملق في اللاشيء. غرفته خاوية من صورة محفورة على الأفق أومحفز على التأمل .. تشكل «الاباجورة» سندا وتخفيفا من فزع الظلام وهواجس الوحدة، ويرمي برأسه الهرم محاولا الاغفاء.. يطل هذه اللحظة «جبل الدريز» برأسه.. انه يقترب .. يقترب أكثر الجبل الذي تطلق عليه شعاب الصحراء «ذي المهابة والاجلال» .. ذلك المسكون بأساطير البدايات وخرافات الأجداد.. الجبل الممتد حتى اللانهاية.. الآن.. على مرمى البصر تنحدر منه سلالات المغايبة لتؤم القرى المجاورة له بعد هدأة الدبيب وموت الأجساد.. سلالات المغايبة تؤم المكان. والجبل المدبب من أعلى كفوهة بركان يقترب.. يقترب.. ي..ح..ط..ر..ح.

يحمل أسماله قاصدا باب الغرفة لكن صرير الريح يعود به للخلف ما تبقى عروقه من عنف، غير قادر على تحمل مغامرات هذه الليلة.. «ما الذي سيكون خلف الباب سوى الهاوية.. حصار الغرفة أرحم «..يقع في فراشه حاشرا عينيه في سفر قديم ربما يطفيء اشتعالا أوقد الليل جذوته كما كان يردد عليه منذ زمن خلى.. «وترى كل أمة جاثية، كل أمة تدعى الى كتابها».

هو الآخر جاث يضحك .. يضحك.. ثم ينتحب كأم.. ينتظر غفران أبيه.. أبوه الذي كان يحفر بئر المزرعة.. تلك المزرعة التي تبعد الآن كما الشمس.. قبر سنيه الأولى يذكرها بتفاصيلها الدقيقة .. النخل من جهة الغرب ..الليمون على الجانب المحاذي للماء.. البرسيم في الأطراف حتى لا يعكر عليه ظل النخل.. كان أبوه يردد على مسمعه : «الظل خصم للبرسيم».. يذكر تماما لحية والده وهي تعانق الماء في قاع البئر.. كان الوقت «ظهيرة» ..



هو جاثم عند عتبة البئر كمن ينتظر فريسة.. يغريه امتلاء الدلو بالحجر وعفونة الأرض.. ودون ترتيب مسبق داهمته فكرة ترك الدلو وما فيه ينزل على الرأس المدفون في القاع.. تلفت كثيرا.. لا أحد .. المكان خواء إلا من زقزقة عصافير حبورة بحريتها وحفيف شجر يسابق السماء ها هو يشد الحبل ويعد: واحد .. اثنان.. ث..ل..ا.

لن يشفع هذا الليل بنهاية ولو كابوسية.. زئير الريح يتصاعد ويعصف بالباب محدثا دويا مفزعا.. (ربما تكون هذه الليلة الأخيرة.. إن السماء منذ الظهر تنذر بصاعقة .. قد تتحقق إذن المقولة التي كانت تردد عليه «القيامة لابد أن تسبقها ريح شيطانية لخلخلة القلوب المتحجرة..!)

لكنه يضحك .. يضحك ثم يمسح رطوبة بللت خديه، يسند رأسه مرة أخرى للمخدة مطفئا أباجورته .. وجبل الدريز يشد رحاله على هودجه.. بشر عديدون بألوان شتى وأجساد كالخيزران بوجوه تثير الشفقة.

– الى أين أيها الجبل؟!

– سأسلم البشر الذين نئت بحملهم الى ذويهم!

– ذويهم ..! ذويهم.

– هناك صوب البعيد .. هناك بامتداد الهاوية.

– آه ، كانت هناك صفوف متراصة كمن ينتظر الحساب .. انهم يهتفون «الجبل قادم..» الدريز قادم بأولادنا .. ذي المهابة والاجلال قادم...».

كانت عربات ضخمة من النوع القديم مصطفة كطابور حرس على شرفات الوادي الواسع،في ناحية أخرى حمير وجمال كثيرة ربطت بعناية لكنها صامتة على غير عادتها بخلاف الأعداد الأخرى المتراصة والمفتونة بالجبل.. والجبل يسير الهوينا .. يتحرك ببطء شديد.. والأصوات تتعالى وتهدر محدثة جلبة هيا أعلن القائمة .. هيا... هيا.

وهو يسأل الجبل:

هل صحيح أنهم سيعودون بعد الموت؟!

ثم يضحك .. يضحك.. ذارفا ما تبقى من دموع الليلة مودعا غرفته بعد أن امتطى مقود سيارته مجترحا سكون الليل حيث لا يعرف الى أين!

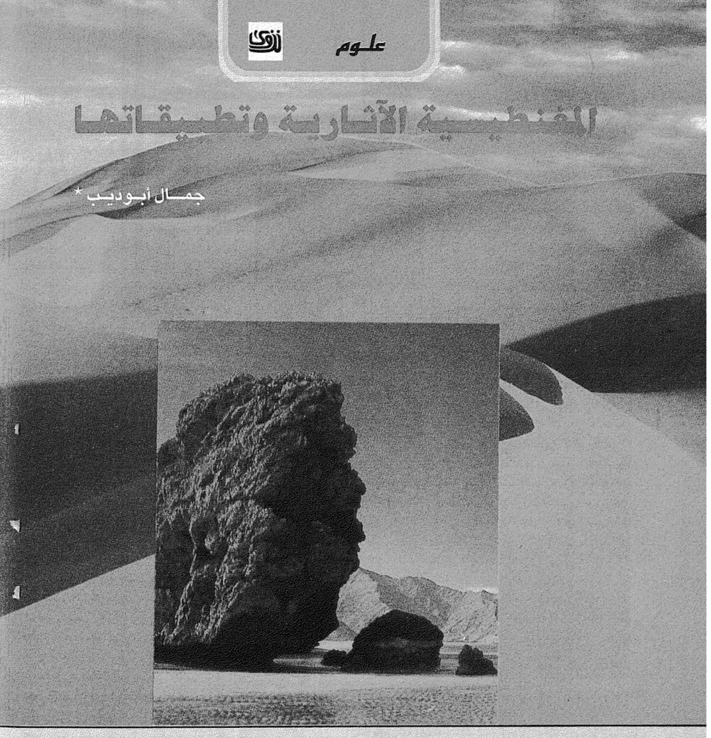
* * *

★ قاص من سلطنة عمان.

اللوحة للفنانة منيرة المسهلي ـ سلطنة عمان.

المغنطيسية الآثارية وتطبيقاتها

جمال أبوديب *



لعب الوطن العربي دورا كبيرا في تاريخ البشرية وكان للحضارات التي ازدهرت في ربوعه أثر كبير في حضارة الانسان الحالية وقد قامت حضارات ومدن في مواقع متعددة تراوحت بين الصحراء الحالية الى المناطق غزيرة المياه. لقد باد العديد من هذه الحضارات لأسباب مختلفة منها الحروب وتغيرات المناخ التي طرأت خلال هذا التاريخ الطويل، وطمر الكثير من المراكز الحضرية التي قطنتها الشعوب في هذه المنطقة من العالم. لقد ساعدت عوامل الطبيعة من زلازل ورياح وأمطار على خراب هذه المراكز وطمرها تحت أمتار من التربة.

يقوم علم الآثار على تحديد هذه المواقع من السجلات التاريخية القديمة ثم الحفر في المواقع المحددة والتي قد تكون خاطئة نظرا لضعف الدقة في السجلات التاريخية التي اعتمدت على تحديد المسافات بشكل بدائي. لقد

★ أستاذ في قسم الجيولوجيا بجامعة دمشق - سوريا.

■ الصور المصاحبة للموضوع من البيئة العمانية

طورت حديثا بعض الطرائق الجيوفيزيائية التي بإمكانها كشف الأجسام وتحديد أبعادها تحت سطح الأرض وفي كل الأحوال فإن هذه الطرائق أقل كلفة من التنقيب الذي يعتمد على استخدام العمال في الحفر لكشف هذه المواقع.

سنورد فيما يلي طريقة المغنطيسية الآثارية التي استخدمت في العقود الثلاثة الماضية للتنقيب عن الآثار المطمورة مثل الأبنية والجدران والآنية الفخارية والآجر والقرميد والمواقد والممرات والمدافن والتماثيل ومستوطنات الانسان القديم والمواد الغارقة في الماء مثل السفن والمدافع والآنية الفخارية وقطعها .. الخ وأمكن التوصل الى نتائج جيدة في حالات كثيرة.

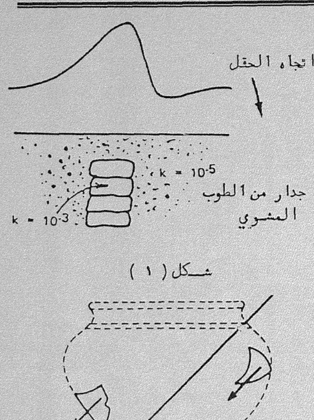
يقوم مبدأ الطريقة على حقيقة أن الصخور والمواد الآثارية الحاوية على معادن مغنطيسية (مثل الحديد) تكتسب مغنطيسية متحرضة بوجود الحقل المغنطيسي الأرضي الحالي وتتناسب شدتها مع شدة هذا الحقل ومع كمية المواد المغنطيسية الموجودة بها، ويساير اتجاه هذه المغنطيسية اتجاه هذا الحقل، بينما اكتسبت معظم الصخور والمواد الآثارية مغنطيسية متبقية دائمة تتناسب شدتها مع شدة الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء اكتساب الصخر لمغنطيسيته ومع كمية المواد المغنطيسية الموجودة بها، ويساير اتجاه هذه المغنطيسية المتبقية اتجاه الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء ذلك.

يتم في هذه الطريقة قياس التأثير المغنطيسي للاجسام المغنطيسية التي تشكل جزءا من الموقع الأثري وتستخدم في القياس مقاييس مغنطيسية حساسة جدا وهي على نوعين منها المقاييس الحقلية التي تقيس شدة المغنطيسية فوق الأجسام المطمورة ومنها المقاييس المخبرية التي تقيس شدة المغنطيسية للعينات المخبرية الصغيرة ويحسب منها اتجاه وميل المغنطيسية التي تحملها العينة. قد تكون هذه الأجسام أو العينات طبيعية أو صناعية ومغنطيسيتها حرارية أو ترسيبية أو كيميائية المنشأ، وتصنف هذه المواد حسب منشأ مغنطيسيتها الى :

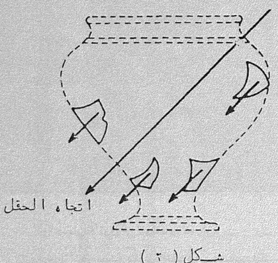
أ – المواد المسخنة وتقسم الى :

١ – الصخور النارية الأصل التي اكتسبت مغنطيسيتها أثناء تبردها واستخدمت في البناء مثل البازلت أو الجرانيت وغيرهما.

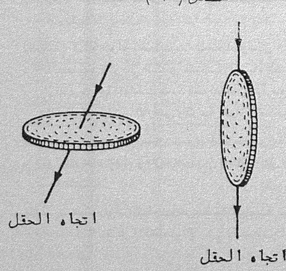
٢ – المواد الغضارية مثل الفخار والبلاط والقرميد



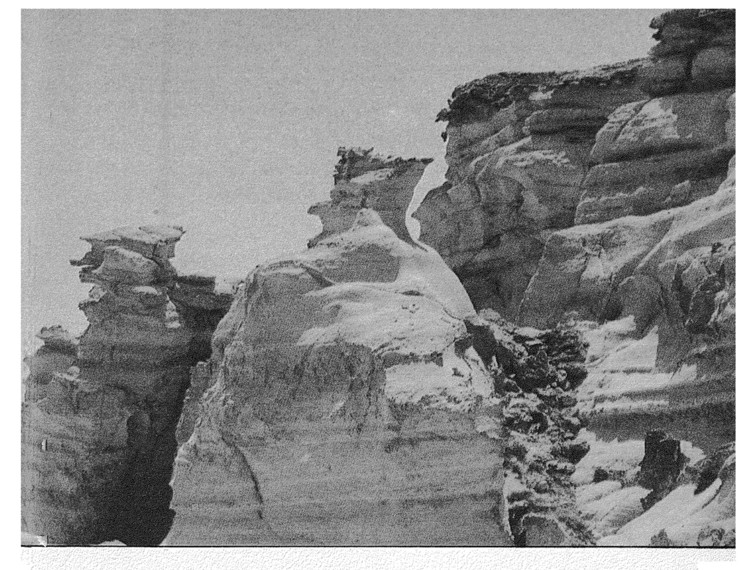
شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)



وأحجار الآتون أو المواقد والأفران.

٣ – المواد المعدنية مثل النقود ومعادن الصب أو السبك.

تكتسب هذه المواد مغنطيسية باتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء التسخين والتبريد كما تتناسب شدة هذه المغنطيسية مع شدة الحقل المغنطيسي الأرضي ودرجة حراة التسخين.

ب – المواد الرسوبية مثل رسوبيات الحفر والخنادق والكهوف والبرك وملاط الجدران الحاوية على معادن مغنطيسية.

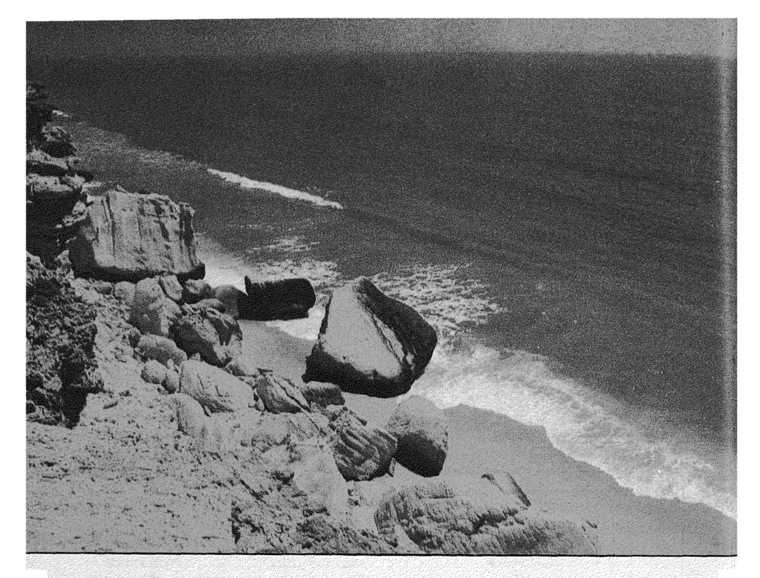
تكتسب هذه المواد أثناء ترسبها مغنطيسية باتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي المسيطر أثناء الترسيب.

ج – المواد الكيميائية أي المواد التي حدث بها تغيرات كيميائية مثل تحول هيدروكسيد الحديد الى أوكسيد الحديد المغنطيسي أو تلك التي حدث بها نمو بلوري، بدرجة الحرارة العادية، من حجوم صغيرة الى حجوم كبيرة، إذ تؤدي التغيرات الكيميائية أو النمو البلوري في هذه المواد الى اكتساب اتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي المسيطر أثناء حدوث هذه التغيرات.

وهنالك بعض المواد التي تستخدم في المغنطيسية الآثارية وتكتسب مغنطيسيتها مثل المواد الرسوبية المذكورة في الفقرة (ب) وهي:

د – الرسوبيات البحيرية أي تلك التي ترسبت في البحيرات خلال عدة آلاف من السنين.

ر – الرسوبيات الجليدية أي تلك التي حملتها الجليديات ورسبتها عند ذوبانها.



تطبيقات المغنطيسية الآثارية:

١ – تحديد المواقع الأثرية المطمورة : يمكن تحديد موقع أثري من قياس شدة المغنطيسية فوق الموقع ودراسة المنحنى المغنطيسي المرسوم فوقه، فإذا كان الموقع مبنيا بأي من المواد المذكورة في الفقرة السابقة فيعطي شواذ بقيم شدة الحقل المغنطيسي أي تغيرا بقيم المغنطيسية المقيسة كما في الشكل(١) الذي يمثل المنحنى المغنطيسي فوق جدار من الطوب المشوي والمطمور تحت سطح الأرض. يمكن باستخدام هذه الطريقة رسم مخطط تقريبي مبني بمواد مغنطيسية (طوب، بازلت، آجر ... الخ) ومطمور تحت غطاء من التربة قد يبلغ عدة أمتار سماكة.

٢ – إعادة بناء القطع الفخارية : يمكن إعادة بناء الآنية الفخارية المكسورة بناء على دراسة اتجاه المغنطيسية المسجلة في شظايا الآنية فتوضع الشظايا بحيث يكون اتجاه المغنطيسية فيها موحدا (شكل٢).

٣ – كشف تزييف النقود والقطع الفخارية: تمكن مقارنة اتجاه المغنطيسية التي تكتسبها النقود (خاصة الفضية أو البرونزية) عند صكها من كشف النقود المزيفة التي صكت في فترة زمنية لاحقة نظرا لتغير اتجاه وميل المغنطيسية الأرضية مع الزمن. كما أن مقارنة ميل المغنطيسية في آلية فخارية تسمح بتمييز الآنية الفخارية التي صنعت في أوقات متباينة مما يسمح بكشف الانية الفخارية المزيفة عن الآنية الأصلية التي تميز عصرا ما، ولها قيمة أثرية كبيرة (شكل٣).

٤ – تاريخ الأبنية : لقد أمكن تأريخ بعض الأبنية التي وجهت جدرانها حسب الاتجاهات الأربعة بعد تحديد الشمال المغنطيسي بواسطة البوصلة. يمكن من مقارنة الاتجاه الحالي لهذه الجدران مع منحنى

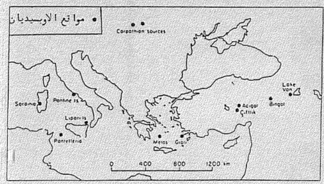
تغير اتجاه المغنطيسية الأرضية من تقدير عمر هذه الأبنية. وقد طبقت هذه الطريقة على بعض الأبنية الرومانية في الدنمارك والتي كانت قد وجهت حسب الاتجاهات الأربعة عند بنائها وتختلف حاليا عن هذه الاتجاهات نظرا لتغير اتجاه الحقل المغنطيسي الأرضي منذ ذلك الوقت.

٥ – تقدير درجة حرارة التسخين: يمكن تقدير الدرجة التي وصلت إليها حرارة فرن شوي القرميد أو أتون نار قديم من تسخين القرميد ثم تبريده بوسط لامغنطيسي ثم قياس شدة مغنطيسيته وتكون درجة الحرارة القادرة على إزالة مغنطيسية القرميد هي الدرجة العليا التي وصلت إليها حرارة الفرن إذ أن تسخين جسم مغنطيسي ثم تبريده في وسط لامغنطيسي يؤدي الى نقصان شدة مغنطيسيته الى أن يصل الى درجة حرارة تزيل كل مغنطيسية الجسم وتكون هذه الدرجة هي درجة الحرارة التي وصل إليها الجسم عند تسخينه.

٦ – تحديد مصدر المواد الآثارية وبالتالي تحديد طرق التجارة وانتقال الانسان القديم: لقد استخدم الانسان القديم الاوبسيديان (الزجاج البركاني) والصوان لصنع الأسلحة وأدوات الصيد ونظرا لاختلاف أنواع الأوبسيديان من مصدر لآخر تختلف خواصه المغنطيسية حسب المصدر، لذا تمكن دراسة الخواص المغنطيسية لقطع من الأوبسيديان الموجودة في موقع أثري ومقارنة هذه الخواص مع خواص الاوبسيديان معروف المصدر من معرفة الموقع الذي أحضر منه الانسان القديم هذا الاوبسيديان وبالتالي من معرفة المواقع التي مر بها الانسان القديم، يعطي شكل (٤) مواقع الاوبسيديان المختلفة في حوض البحر الأبيض المتوسط.

٧ – تأريخ المواقع الأثرية: لقد درست المغنطيسية للعديد من المواقع الأثرية وللرسوبيات البحرية وغيرها مما ساعد على بناء منحنيات تغير شدة الحقل المغنطيسي الأرضي وميله وانحرافه مع الزمن. يعطي شكل (٥) هذه المنحنيات لاوكرانيا وللفترة الزمنية الممتدة بين الوقت الحاضر و ٦٠٠ سنة قبل الميلاد، وتمكن مقارنة شدة المغنطيسية وميلها وانحرافها في عينات مأخوذة من موقع أثري مع هذ المنحنيات من تقدير عمر الموقع الأثري.

في الختام نقول إن طريقة المغنطيسية الآثارية هي طريقة سهلة وسريعة وقليلة التكاليف ونتائجها على درجة عالية من الدقة، إذ يمكن استخدامها لتحديد المواقع الأثرية القديمة ثم تقدير عمر بناء هذه المواقع والأدوات المختلفة الموجودة في الموقع ثم دراسة النشاط الانساني الذي ساد في الموقع مثل تحركات الانسان الذي قطن الموقع ودرجات الحرارة التي استخدمها في صناعاته مما يعطي فكرة عن أنواع الوقود التي استخدمها في هذه



شكل (٤)

شكل (٥)

شارع الفراهيدي.. دلالة الاسم والمكان

بدر الشيدي*

أثرت الساحة العمانية مؤخرا بمجموعة من الاصدارات الابداعية تنوعت بين الشعر والرواية والقصة ــ ففي الشعر أصدر الشاعر سيف الرحبي مجموعته «معجم الجحيم» وفي الرواية أصدر مبارك العامري رواية «شارع الفراهيدي» أما المجموعات القصصية فصدرت كالتالي: «دملج الوهم» علي المعمري - «رائحة الفقراء» سالم الحميدي ــ «حبس النورس» يونس الأخزمي. كذلك صدر في مجال النقد.. دراسة في نقد النقد.. لصالح الخنجري.

وتأتي رواية مبارك العامري.. شارع الفراهيدي إضافة جديدة الى اصداره السابق «مدارات العزلة».. صدرت الرواية والتي حملت بين غلافها (١١٥) صفحة وزينت بلوحة للفنانة العمانية بشرى الهادي.. والاخراج لعلي حسون.

«.. الى فراس.. عينان تضحكان من بعيد.. »بهذه الكلمات أهدى الكاتب روايته الى ابنه فراس.

(١)

يستهل مبارك العامري روايته بمدخل إعلاني أو إعلامي. لـ«جورج تراكل» «تبرز في ذهني المدينة الصغيرة هناك في عمق الوادي، بشارعها الرئيسي العريض وبذلك الممر الطويل من أشجار الزيزفون الجميلة.. الخ» ومنذ الوهلة الأولى يدلنا الكاتب بأن الرواية تدور في فضاءات المدينة. بكل ما تعنيه المدينة الحديثة من معنى شارع واسع مزين بالأشجار على جانبيه يعج بالحركة تجار، حرفيون، مقاهي، معارض، مكتبات عامة ...الخ.

وبهذه الرواية يستجيب مبارك العامري لمشروع بدأ مع عمله السابق، «مدارات العزلة»، وتتضح معالمه في هذه الرواية التي استطاع أن يطوع الكاتب لها أدواتها الفنية ومشاهداتها يحشد لها الكثير من الأسماء والأماكن الرمزية وبالتالي فهي مرآة تعكس ما يتمتع به الكاتب من ثقافة واسعة في مجالات شتى.. وبقدر ما تتعدد الرؤى في الرواية إلا أنها تنسحب الى التعبير عن هموم ومتاعب فئة اجتماعية معينة (فئة المثقفين).

إنها تلامس هموم شخصيات مثقفة.. شخصيات واعية.

تدور أحداث الرواية حول البطل المحوري «غيلان» الذي يمر بمراحل وتحولات حتى يصل الى تحقيق أمنيته التي طالما تمنى أن يحققها والتي تراوده منذ الصغر.. أن يصبح طبيبا نفسيا، وتلبس بهذه الأمنية وتثبت بها وتحول تدريجيا الى مرحلة التحقيق للأمنية ولو على المستوى الذاتي، فبدأ بالقراءة لفرويد وكادلر.. وبونج وغيرهم ثم تحول الى مرحلة التطبيق والتشخيص لبعض الحالات والأمراض النفسية.. «أضع تشخيصا وهميا لعينة اختارها عشوائيا من بين المارة..» ص ١١ إلا أنه يصطدم برفض المجتمع له ولو بشكله الضيق وبرفض التعامل معه «كانت ردود فعلهم تذهلني جميعهم يرفضون نتيجة التشخيص ويصرون على أنهم أسوياء وأنا المريض» ص ١٢، ثم يتحول رفض المجتمع له الى استسلام «غيلان» وخضوعه لضغوط العائلة وبدأ حلمه يتلاشى وتحول التخصص من الطب الى الهندسة ومثل انقطاعا مع (الحلم - الأفيه) عندما تفوق في الدراسة فكافأته العائلة بمكتب لمزاولة الأعمال الهندسية.

وبمرور الزمن استطاع الكاتب أن يبعث هذه الأمنية مرة أخرى.. وذلك عندما أتت الفرصة وكانت ساعة الحسم والتحول.. والتي عاشها البطل في صراع داخلي مع ذاته الى أن حان وقت الانفجار.. تلك الفترة التي دخل فيها غيلان عالم اللاوعي وتلبس بشخصية أخرى، تبين بأنها هي الشخصية التي يبحث عنها ويتوق إليها.. انقطع عالم الضغوط وتحرر من أشياء كثيرة وعندما أفاق وجد نفسه أمام لوحة تشكيلية رسمها حب حممه ورواسبه الداخلية في تلك اللوحة التي سترسم له مستقبلا آخر.

سيهرب منها في البداية. هذا الهروب الرمزي ليس إلا هروبا وإنسلاخا من المجتمع الى مجتمع أكثر تحررا وانعتاقا، ستقوده قدما الى مقهى «الفرنيكا» هذه اللوحة التي رسمها الفنان الايطالي «بوكاسا» بما تمثلها من دلالة الحرية والانعتاق من المجتمع، وهناك سيلتقي بشخصية «الدكتور سقراط» شخصية رمزية أخرى تمثل البعد الفلسفي، يسعد لسماعه خبر رسم اللوحة.

يسوق الكاتب شخصياته التي أراد لها أن تكون شخصيات مثقفة قلقة. ضبابية يسوقها الى انقطاع عن الواقع الذي تعيش وتتحرك داخله، ويختار لها حتفا مناسبا فهذا المجتمع يشتكي منه الحاج محمود ويستهجن الدكتور سقراط ثم موته العجائبي.. وهروب «جلنار» الى الدراسات العليا.. ثم نهاية «سناء شاكر» بالاستشهاد في عملية فدائية.

ولعل الشاحنة الكبيرة التي اصطدمت بسقراط ما هي إلا بعد رمزي لهذه الأمة المحملة بالمآسي والاتراح والنكبات التي لم يستطع سقراط احتمالها فكانت النتيجة المواجهة المؤلمة.

كل هذه النكسات التي تواجه غيلان ــ كأن الكاتب سيصهرها مع مآسي الشخصيات الأخرى ويختصرها في شخصية «غيلان» الذي يفضل الانسحاب الى عالمه الخاص الى مكتبه الصغير «المحترف» في «شارع الفراهيدي» وينزوي هناك ليعود الى حنينه القديم «أقف كل يوم ناظرا من ثقب صغير في الباب، متأملا البشر السائرين على رصيف شارع الفراهيدي...» ص ١١٥.

(٢)

ان القاريء لـ «شارع الفراهيدي» يدرك بأن الكاتب عادل أبعاده عن المكان الذي تدور فيه الأحداث ولكنه في الوقت نفسه يضحك أمام اشارات واضاءات تقربك من الفضاء الآخر «شارع الفراهيدي، سوق الظلام، سالم راشد الصوري، مساكن يقطنها عمال فقراء أتوا من الهند وباكستان وبنجلاديش..».

حشد كبير للأسماء وأماكن رمزية فمن العنوان «شارع الفراهيدي» وكما هو معلوم بأن الفراهيدي - الخليل بن أحمد - عالم نحوي عماني مؤسس علم العروض. كذلك فإن المتتبع للرواية يدرك بأنها تتحرك أحداثها وشخوصها ضمن فضاء أوسع قد لا يتخيل اتساعه فكل الأسماء الشخصية «معن، هند، جلنار، سقراط، غيلان، حسيب، مقهى الفرنيكا، لوحة المرأة المأزومة.. الخ» فكل اسم يمثل وطنا وكل مكان يمثل عالما آخر.

ويمكن أن يقال بأنها رواية مسكونة بالهروب والانعتاق وإنها رواية لا يفصح كاتبها عن مغزى المجتمع الذي يشتهيه ويتوق إليه.. تحمل في طياتها الكثير من الأسئلة، وعلامات الاستفهام.. التي قد تستغرق الاجابة عنها وقتا طويلا على حد ما قاله الدكتور سقراط لغيلان. «سوف يمضي وقت طويل حتى يظهر الجيل الذي تبشر به يا غيلان..».

* * *

★ كاتب من سلطنة عمان.

(تفريغ الكائن) لخليل النعيمي
كلام القلب بلسان العقل

حاتم الصكر★

يحيلنا عنوان رواية الكاتب السوري خليل النعيمي (تفريغ الكائن) الى مواجهة نص روائي (فكري) بمعنى أن الواقعة الروائية (أو الحدث) لن تكون في مقدمة العمل الا بمقدار ما سوف يتطلبه ترتيب الأفكار؛ أو صدفة تداعيها ومناسبة تسلسلها.

إن هذا النوع (الفكري) لا يغدو للحدث فيه - بمعناه التقليدي - أي أثر بنائي أو أسلوبي؛ بل لا قيمة له في صنع (حبكة) مستقلة يمكن للقاريء تلخيصها أو إبرازها كحكمة نهائية للنص الروائي، فمثل هذه الروايات المنتمية للحداثة رؤية وأسلوبا - كما سنرى - تخذل القاريء التقليدي سواء بحث عن (أحداث) متتابعة في نسق لتصنع (مادة) الرواية، أو عن (طريقة) تنتمي للتقاليد التي يعرفها، تقدم له تلك الأحداث من وجهة نظر واضحة ونهائية، فالسارد نفسه لا يعرف شيئا ، وغير متيقن من شيء كما أن الرواية - بسبب حداثتها - تبدأ وقد انتهى كل شيء على مستوى الحدث، ولم يظل سوى مراياه فوق وجه البطل - السارد .. بل نجد السارد يصارح قارئه بأن ما سيقرأ في هذه الرواية ليس الا هما فكريا يتعلق بتفريغ الكائن كما يقول له عنوان الرواية.

وهو عنوان من النوع (الاستباقي) الذي ينبيء عما ستؤول إليه الرواية أو ما يريد الروائي أن يصل إليه لأنه يساهم في تهريب محور العمل ومركز اهتمامه.. فالكائن يعاني من تفريغه. ويكافح ضد هذا التفريغ الذي تعده له الحياة والسطوح التي تعبر عنها.. لذا فقد كان الرسام محيي الدين اللباد موفقا في صنع غلاف الرواية، حيث رسم كائنا احتلت الحروف رأسه وشكلت هيأته ، كما دخلت الصحيفة الى صدره من وراء قفصه المجوف وشكلت الأحرف حدود جسده كلها: اليدين والقدمين وما بينهما من جذع، حتى أعضاءه الموشومة من الأمام بالحرف(ن).

تتحدث الرواية إذن عن فكرة (تفريغ) الانسان المعبر عنه هنا بلفظة (الكائن) ذات البعد الفلسفي المذكر بالكينونة واختياره - من بين ألفاظ مشابهة في الدلالة مثل الشخص أو الانسان أو الرجل - يدل على ابراز هذا البعد التأملي - الفكري. وهذه هي إحدى صلات الرواية بالحداثة السردية الى جانب أسلوبيتها التي سنتحدث عنها لاحقا. فالاشكالية بين الروائي والكائن المراد تفريغه هي التي ستتقدم السرد وتتصدر عملية القص.

ومما يعمق هذه الاشكالية ، ما نقرأه في الصفحة الأولى من مقطع الرواية الأولى (وهي مكونة من أربعة وثلاثين فصلا مرقمة بالأرقام دون ذكر الفصل) حيث يصارح الروائي قارئه أنه لن يواجه (كتابة) روائية بل سيجد (حكيا) وبذلك ينقله من تقاليد (كتابة) عمل روائي الى (حكاية) يتسلم فيها السارد زمام السرد ويوجهه بالارتجال والعفوية والتداعي الذي تتسم به الشفاهية الحكائية أو سرد الحكاية شفاهة.

لنقرأ الأسطر الأولى من الرواية كي نؤكد ذلك التوجه نحو (الحكي) غير المترابط بقانون كتابي :

«لن أجلس بعد اليوم ملتاعا لأكتب.

أكتب لمن ؟ ولماذا؟ وكيف؟

يكفي تغير كل شيء

الكتابة؟ التفكير المستمر بها؟ هوسها وخفاياها.

الكتابة . قناع التفّه والأفاقين.

لا يكفي ، هذا المساء أريد أن أحكي . أريد أن أبكي. أن أبحث عن نفسي بين الأنقاض. الكتابة صامتة وبليدة. وأنا هذا المساء أبحث عن ضجيج.» وتأتي أهمية هذا الاستهلال الى جانب عنوان الرواية لنفي يستقيه السرد الروائي المكتوب بتسلسل ووضوح ومنطق. فمادام السارد - والذي يستخدم الضمير الأول : ضمير المتكلم فهو راو داخلي وضمني مشارك في العمل - يقترح (تفريغ الكائن) علامة على العمل أو عنوانا؛ فإن الحكي - كنفي للكتابة - سيطلق خطاه حرة في اختيار نقطة انبثاق السرد أو بدايته . وهي نقطة ليست خطية أي إنها ليست بداية لسواها أو نهاية بل هي لحظة عشوائية يندمج فيها أفق الراوي المشارك هذا، بأفق حياته التي يريد مواجهتها الآن بحرية وهو يطل على المدينة (باريس) من زجاج نافذة في الطابق السابع والعشرين، وخلفه تماما نجد المرأة في سريرها (تحكي). هي الأخرى «كانت تحكي . ولم أكن أسمع» . إنه يحاول الإفلات من سلطة حكيها؛ مستذكرا أمثولة شهرزاد - رغم أنه لم يذكرها بالأمس - ورغم أنها كانت تقاوم الموت بالكلام: الكلام الذي يدور في مكان مغلق حتى ليتساءل السارد «.. وكأنها لا تسمع ما أقول. عجبا! وأنا الذي أخاطبها منذ أول الليل. أيقتل المكان المغلق الكلام؟» لكنه لا يملك الا مساحة هذه الغرفة (٤م×٤م) المطلة على باريس مقتسما مع المرأة نصف هوائها. هو يتكلم ويتذكر ويمشي وهي تتكلم وتقعد في مساحتها (السرير) تؤنب وتذكر.

سوف يفاجئنا من البداية ان الرواية ذات الفصول الأربعة والثلاثين والصفحات التي تبلغ (مئة وسبعا وستين صفحة) تدور في

★ ناقد وأستاذ جامعي عراقي يقيم في اليمن.

ليلة واحدة. وهـذه إحدى أعاجيب الروايـة الحديثة التي تزهد بـالزمن الطويـل أو الممتد.. لأن الانسان فيها متعـدد الأبعاد في ذاته ولا حـاجة لمزيد من الامتداد.. وإن أراد الخروج من كتلته فإنه يحرك طاقة التذكر في داخله, وهذا ما يفعله السارد حيث يعـود الى دمشق ويتذكر هواءها وصباحاتها وحتى ظلامها – ويتـذكر العنف الذي لاقاه, والجور الذي جعلـه يفر الى حلـم المغادرة ممتثـلا لنـداء الغرب حيـث وهم الحريـة والتحرر والحياة.. لكن لعنة الـذات؛ التي لا ترضى بشيء أو تستقر على شيء؛ تلاحق السارد. فها هو في الشام يتوق لأضواء الغرب ويلجأ حتى لتزييف إقامته في البلد البعيد. إلا أنـه يعود لحنينه الى أجواء الشام التي رفضها؛ وينعى الحرية الموهومة أو المزعومـة وهكذا يشد الكاتب حبال روايته متوتـرة بين (ماض) قاس مرفوض يهرب منـه (ثم يحن إليه)؛ وبين (حاضر) يسـد عليه أفـق حريته خـارجيا (في المحيـط والأجواء) وداخليا مع نفسـه ومع امرأته؛ حتى يقـرر أن يرمي نفسه مـن نافذة غرفته على علو سبعة وعشرين طابقا عن الأرض ولكن؟ لنسأل : ما سر ضجر هذا الكائن؟ وما القوى التي تريد تفريغه؟

إن لب مأساتـه تتركز في اكتشافه المتأخر بـأن «الحياة لم تكن ما أعيشه بل مـا أفكر فيه» وهذه المعـايشة الفكرية للحيـاة لا لمجاسدتها؛ ستجعل السرد فكريـا كما قلت في البداية. وأيضا ستـوقع السارد فيما أسماه «مصائر» تنتـج خصوصيتها فيتحـول أخيرا الى «عقل صغير في عـالم واسع شـديد الاختـلاط» وهـو عقل صغير كما تصفـه المرأة لا يستطيع النهـوض بمهمة مواجهـة العالم وفهمـه فضلا عن طمـوحه بتفكيك الأشيـاء من أجـل استيعابها. وتبـدأ من هنـا إشكاليـة وجود الكائن في العالم متوزعا في محاور مؤرقة نستجلي منها:

– صلتـه بالمكـان عبر تحديده الـزماني : الماضي – دمشـق والحاضر : باريس.

– الحنين الى ذلـك الزمـن (الماضي) لدرجـة أن يصبـح حتى (الظـلام) مختلفا.

– صدمة الوهم ، واكتشاف زيف الغرب الذي كان حلما فصار قيدا .

– صدمة الحب: حيث المرأة تصبح جلادا يصادر حاضره وماضيه.

– صدمة الذات التي ترغب بشيء وتفعل شيئا آخر

ولعلنا بهذا التلخيـص (نهتك) حرمـات النص الروائي أو نقـزمه ونحجمه؛ لكننـا لا نستطيع إلا استبيان الضـواغط الكبرى الفـاعلة في أزمة هذا الكائن الذي يعذبه ما هو كائن بالقياس الى ما يجب أن يكون:

«إن الحريـة – حريتنـا التـي يمكن أن نخسرهـا، أحيـانا لأتفـه الأسباب ليست في أن أكـون كما أنا عليه ؛ فحسب ؛ بـل أن أصير أيضا وباستمرار كما أريد.»

ولعل هذه (العلة) هـي سبب شقاء وعي الكائن. فثمة قـوى تريد إفراغ جسـده وروحه أو تفريغه كليـا.. وبإزاء هذه (الحكمـة) لا يغدو لتفاصيل المكان والزمان والأحداث أي معنى. فكل ما مر وسيمر ما قيل وما يقال، ما عـاشه وما سيعيش؛ إنما هو جزء مـن (مواجهة المحيط) ضديا لهذا التفريغ الوحشي المسلط عليه.

ثمة مواجهة أو تعارض أهم بين الكتابة (المنطقية – العاقلة) وبين الحكي (العفوي – الـلامنطقي). ومنه تتفرع معارضـة أهم بين (كلام القلب) و (لسان العقـل).. وعبر ذلك يريد الـروائي أن يستعيد الكائن– بطل الروايـة الذي لا بطولة له ! تفـاصيل ماضيه ورعبـه من حاضره وإعدامه لمستقبله.

– صدمة الغرب كانت تساوي عنـده صدمة الحرية كلها , فهنا في الغرب تستطيع أن تكون حرا ولكن كحـرية طير مشدود الى شيء ثابت بخيط طويل.

«أنسيت كيف كانـوا يقنعوننا بأننا أحرار؟ والحريـة، عندهم هي أن يمسكونا بين أيديهم، وأن نتصرف (كما نشـاء) بين مخالبهم، وهل يمكن أن يتصرف ممسوك إلا بما يمليه عليه ماسكه؟»

ولو كانـت صراعية الكائن مع محيطه (القديـم أو الجديد) صراعا سياسيا لهان الأمر. لكـن المسألة أعقد من ذلك بكثير. فهـي تمثل أزمة الواحد أو الكائن وحيدا بمواجهة المحيط نيابة عن سواه:

«صراع الكائن مع محيطه ليس صراعا سياسيا بحتا. إنه أعقد من ذلك بكثير». إنـه يريـد معرفـة «مكونات تلـك البنية التـي فرغتنـا من محتوانا «وحـولتنا الى مجرد مصفقين، ومن ثم دفعتنـا الى التخلي، بعد أن فتحت لنا الأبواب لنهرب. لنهرب تاركين لها كل شيء..»

ولا خيار الآن إلا أن «نحكـي لنفضح ذلك كلـه» أو «أن نسكت الى الأبد» وقد اختار الكائن أن يحكي – نيابة عن ذاته وسواه.

ولعل النعيمي أراد قاصدا ألا يعطـي لبطل روايته اسما لكي يظل رمزا جماعيـا للكائن المفرغ مـن محتواه .. ولعله أمعـن في تعميمه حين جعله يعيش حياة جديدة تمتد بباريس عشرين عاما بجواز سفر مزور .. كناية عن سلخ هـويته. تبدو حرب الكائن ضد تفريغه ؛ أحيـانا حربا وهميـة لا تتوقـف. لكنها كما يتـذكر السـارد تفاصيلهـا في لحظاتـه الأخيرة:

«حرب ضد أعداء حقيقيين ، حقيقيين جـدا ونكاد نعرف أسماءهم وسماتهم نعرف مـا فعلوه بنـا وما لم يفعلـوه. لكن الاحسـاس بعدم الجدوى في خوض حرب (وهمية) نقابل فيها أعداء ليسوا وهميين ، هذا الاحساس المريع، ليس في حقيقته إلا بعض مـزايا (تفريغ الكائن) وهو أهم سلاح بين هؤلاء الأعداء.»

ومما يضاعـف عذاب هذا (الكائن) المعاني من تفـريغه أن إدراكه (متأخر) دائما. إنـه يبرر تأخر إدراكه بأنـه طبيعي. وإلا لكان الادراك إشراقا إذا جاء في موعده. ومما أدركه متـأخرا هذه الحقيقة المريعة التي تؤكد توسيع ضمير أناه ليشمل الجماعة :

«إنني كنت بحاجة الى شجاعتين لتغيير حياتي: واحدة تعوض عن جبني ، والأخرى تعوض عن جبن الآخرين. ومن أين لي بهما معا؟» ولا أظن أن موقفه من المرأة إلا جزء من أزمته هذه ، فقد أحبها وعانى معها التشرد والاضطهاد واختار الغـربة بتشجيع منها ، لكنهـا الآن (امرأة) ينطبق عليها هذا القانون الذي يقوله بسخرية أثناء تداعياته الأخيرة.

«تنـاضل المرأة لتكـون حبيبة، وعنـدما تكـون ، تناضـل لتصير زوجا، وعندما تصير، تناضل لتكون أمـا، وعندما تكون، تناضل لتغدو عشيقة، وعندما تغدو، تناضل لتصبح حبيبة، من جديد. ويكون الأوان قد فات وعندها تدرك أن تلـك الأدوار ، رغم تعددها لم تكن في الحقيقة الا دورا واحدا : دور الكائن الذي فرغ من محتواه..»

وتحيلنا هذه الفقرة الى مقولة (تفريغ الكائن) التي انشغل بها الكاتب، ومثلت لب أزمة السارد الاشكالي . لكنها تضيء لنا جانبا من رؤية السارد للمرأة كوجود ملازم للحياة. فهي تعيد هذه الدورة المتعاقبة (حبيبة – زوجة – أم – عشيقة – حبيبة) ولكن بهاجس تفريغها من روحها لصالح كسب حربها مع الرجل. فهي تعاني تفريغا كونيا وكيانيا من نوع آخر : تنجزه هي ذاتها بسبب بحثها عن هذه الأدوار المتعاقبة.

إنها بالنسبة لهذا الكائن الذي يحكي ليست الا وهما : «كان يكفي أن أستدير لأراها خلفي، وأن أراها، هو أن أرى «أوهامي» . أوهام الحياة الأولى التي بدأت تتجسد..»

إن خيبة الرجل بالمرأة – الحلم وتحولها الى وهم هو جزء من إشكالية السارد ودوافعه (أو تبريراته) لموته المعلن من البداية واختلافه مع العالم. فما جرى بينه وبين هذه المرأة لم يكن الا وهما أو هو (سقطة) كما يقول:

«تلك كانت سقطتي الأولى . سقطة الحب الذي تجسد حقدا ولؤما ، فيما بعد لا . لم يكن ما بيننا حبا. وكيف يحب مضطهد مضطهدا آخر.. ولم يكن ذلك إلا كذبة أخرى سأكتشفها بعد ذلك بزمن طويل..»

إذن فتفريغ المرأة – الكائن ليس بإرادتها أو لسبب ذاتي بل لأن الحب نفسه غير ممكن في مثل تلك الأجواء التي جاء المحبان السابقان منها : أجواء المنع من المشي والكلام والتظاهر والركض والتعبير.

لماذا الموت إذن؛ وهل هو الحل الأخير بعد سلسلة الخيبات والأوهام وانكشاف الأكاذيب والسقطات؟

حين تسأله المرأة أو (تسائله) بدقيق العبارة فإننا لنعرف موقف السارد نفسه من الموت: إنه لن يغير العالم بفعلته تلك: إلقاء نفسه من نافذة الطابق السابع والعشرين في فجر باريس لكنه يرد على تعليقها بأنه لم يكن يحلم بأن يغير العالم بموته. كان يريد فقط أن يعاقب نفسه على ما يسميه (تفاهتها)..

إن الموت هنا إجابة على أسئلة تتحدى وعي السارد. أسئلة الوطن والحرية والغربة والحب والآخر. وأشد صدماته كانت صدمة الحب.

«لم أكن أدرك أن الكائن المفرغ لا يعرف (ولا يستطيع) أن يحب ، لأنه لا يحسن إلا الانسلاب. وأن عملية تفريغ الكائن لا تستقيم إلا بتفريغه من طاقة الحب العظيمة (والتي هي وحدها أساس تمرده)..»

على المستوى البنائي نحن لا نرى كيف سينتهي مصير السارد أو كيف ينجز موته المعلن منذ بداية الرواية، إنه يضعنا في وهم الانتحار «ذلك المساء العاصف الذي سينتهي بموتي – (بموتي مقذوفا من الشباك).»

وها هي خيبته تصل الى مداها الأخير فتنتهي مرحلة بحثة وأسئلته .. وخيباته.

«كنت أتصور أن مشروعي الشخصي مشروع كوني».

بهذه الجملة تتركز أشد أزمات السارد. فهو مصاب بتحول أحلامه الى أوهام.. ركض وراءها وناقشها وحللها عشرين عاما ثم انتهى كل شيء في ليلة واحدة إن مستويات الدلالة في الرواية هي أشد المستويات إغراء للتحليل. فقد وجهت قراءتنا الى معاينة الدلالة لأنها العمود الفقري للرواية التي وصفناها بأنها رواية أفكار .. وقد وظف الروائي تقنيات السرد لهذا الهدف ، ،فالأحداث أو أفعال السرد تأتي ثانوية دائما وبما يكفي فقط لاضاءة عتمات الماضي ومراجعة الذات وعلاقات الكائن بالعالم .. والماضي هنا حاضر عبر المونولوج الطويل الذي يستغرق مساحة المكان والزمان على امتداد الرواية التي تجري في ليلة واحدة في مواجهة نافذة مشرعة للانتحار بينما تقبع المرأة في الخلف كصوت متعارض مع صوت السارد.

وتجريد الرواية من أسماء شخصياتها (وهما الرجل والمرأة فقط) ترميز لتعميمها كي تحكي أزمة (الكائن) وليس كائنا محددا..

تعكس الرواية عذابا متعدد الأوجه.. فثمة حنين للشرق .. لظلمات الشام المضيئة وخيبة بالغرب الذي يلد الظلام دائما ويعطي الأوهام .. ويمكن أن نعد الرواية جزءا من أدب المنفى أو المهجر حيث يفلسف الكاتب غربة بطله (كائنه بالأصح) فهو يلقي اللوم بخيبته في رمز الغرب ووهمه إلينا «لقد ذهبنا الى باريس بمرعانا» ثم الى الغرب نفسه الذي يئد الأحلام ويمنح جرعات الحرية بحدود قاتلة.. إضافة الى أننا نحمل معنا أزمات ذواتنا التي لا يغيرها تغير الأمكنة.

الأزمنة مختلطة مبثوثة في ثنايا جسد السرد وانعطافاته. وعلى القارىء أن يغير منظوره وموقعه مع كل تغيير أو رجوع.

لقد دخلت الرواية مناطق خطيرة على مستوى الوعي بالغرب والغربة والحب والمرأة والحرية والجنس والقمع بدون اختلاف عقدة تقليدية أو افتعال مواقف وأفعال فضائحية على مستوى الوعي أو البوح كالجنس مثلا ، فهو عابر في سياق علاقة الكائن بالمرأة وخاضع لأطروحة تفريغ الكائن؛ وليس مقصودا لذاته بطريقة استعراضية طالما رأيناها في روايات عربية كثيرة.

أما علاقة الكاتب بالسارد وتحقيق انتظار القارىء لمطالعة كسر من سيرة ذاتية أو خرائط حياتية لانسان محدد، فهي بحاجة الى دراسة منفصلة حقا لأن كثيرا من الشواهد الروائية على مستوى تحقق النص تشجع على الاحالة الى الذات الكاتبة. فالمخيلة لا تعمل هنا بطاقتها الكاملة وإنما هي تفسح المجال للذاكرة كي تعمل وتستعيد رؤى الوطن البعيد، وأحداثه ومعايشة الكائن لما يحل به من قمع وكبت واضطهاد تشوش على اختياراته وقراراته وتتبعه في مصيره اللاحق.

إن قراءة رواية خليل النعيمي تفرض أعرافا جديدة هي جزء من أعراف قراءة نصوص الحداثة سواء في متابعة الملفوظ السردي المتمرد على تراتب المنطق المألوف أو تناميه الخطي. أو في الانتباه للحوار المكثف فكريا، ومراقبة حركة الكائن في ساعات حاسمة يستعيد فيها حياته كلها ويواجه محيطه وعاله وماضيه وعلاقاته ووعيه واختياراته.

لكأنها إذن محاكمة للذاكرة والحاضر والمستقبل، لا تليق بها الا قراءة موازية تنهض الى مستوى ما تؤجج من هيجانات عاطفية وكلامية في معركة الحكي التي أعلنها السارد على العالم عبر النافذة في ليل باريس الموحش.

* * *

النجمة السارحة في فضاء اللانهاية

حسام الخطيب*

لقي ديوان «نجمة في الذاكرة» للشاعرة القطرية زكية مال الله ترحيبا واسعا في الوسط الثقافي القطري، وعقدت في نادي الجسرة الثقافي بالدوحة جلسات لمحاورة الشاعرة شارك فيها أكاديميون ونقاد، وهذه بشارة خير وسط جو الركود المخيم على روضة الشعر بوجه خاص.

تركز الدراسة الحالية على الجوانب الفنية للديوان ومدى تلاحمها العضوي في النسيج العام ومقدرتها على حمل عبء الرسالة. كما تنطلق من فراغ شبه كامل ومتعمد في تركيزها على النص دون الشاعرة وما حولها، وتأخذ شكل مغامرة استكشافية حرة متشبثة ببراءتها من أية مواقف مسبقة تجاه إنتاج الشاعرة والتاريخ السلالي للديوان الذي يأتي ولادة ثامنة بعد سبعة من الدواوين أعلنت عنها الشاعرة على الغلاف الخلفي للطبعة الأولى ١٩٩٦.

وتفاديا لاحتمالات الفوضى التي تنجم عادة عن القراءة المفتوحة نحاول تطبيق نهج اكتشافي استنطاقي ينطلق من طبيعة النص ولا يلتزم بمقولاته، ولا ينأى بنفسه عن مسحة تذوق حيثما لاحت فرصة أو اقتضت ضرورة ومن خلال تكاملية مرنة.

إطلالة على السطوح البرانية

تضم مجموعة «نجمة في الذاكرة» ثمانية وستين نصا معظمها من النفس القصير وتتراوح عادة من صفحة ونصف الى ثلاث صفحات ونادرا ما تقصر عن الحد الأدنى أو تطول عن الحد الأعلى.

أ - وهذا يعني أن الديوان سلسلة من الدفقات الشعورية والتوترات الروحية والالتقاطات التأملية وسرعان ما يكتشف القاريء أن هذه السلسلة غير مترابطة بالضرورة ولكن القراءة الثانية تكشف عن وجود خط عام ينتظم البنية التحتية، ودافع موحد يحرك ويحرض، وربما يوجه وهو أقرب الى أن يكون ظمأ أو تطلعا الى قبس مقنع يعين على إضاءة إشكالية الوجود الانساني (المشكلة الانطولوجية Ontology) وعلى تلمس بعض معنى ومغزى لمؤشرات مصير هذا الوجود الذي يبدو عرضيا وكيفيا ومنطويا على أسراره الذاتية. وتصحب هذا التطلع صبوة حميمة الى الانعتاق الكامل والاندماج في المطلق واللانهائي والكوني، وهذه هي المسحة العامة التي تسيطر على مناخ الديوان وتكاد تسحب أجنحتها حتى على تلك القصائد القليلة التي خرجت في آخر المجموعة عن الجو العام بارتباطها ملموسيا بمناسبات أو تسميات، والقصود الملحق الأخير المتضمن بضع قصائد من وحي عُمان. وإذا كان من الواجب أن يشير المرء الى أن هذه القصائد المتعلقة بالمناسبات تكاد تشبه خيمة خاصة ملحقة قسرا بصرح البهاء والنضارة فإنه من الحق الاعتراف بأنها بعيدا عن موضوعاتها المباشرة - تظل مختلفة عن كل ما هو مألوف في شعر المناسبات والاخوانيات والوقائع ولا تنأى عن الأجواء والايقاعات والأنفاس التي يتسم بها المسار العام للمجموعة.

ومع ذلك وعلى سبيل الاحتياط نفضل اعتبارها غير داخلة في الاستنتاجات العامة المتعلقة بمجمل الديوان، وما ذاك انتقاص من قيمتها أو موضوعها ولكنه تدبير تقني ربما يوفر على الدارس كثيرا من الاستثناءات والاستطرادات.

ب - ولا يحتاج القاريء الى الكثير من التمعن للتأكد من الطبيعة المطلقية لتطلعات المجموعة إذ يكفي إلقاء نظرة سريعة على فهرس العناوين ليتبين أن صيغة المصدر هي الغالبة على القائمة. فمن بين ٦٤ عنوانا (باستثناء العناوين الملموسة المتعلقة بعُمان) نجد ما يلي:

- ٣٠ عنوانا (دالا) منفردا بصيغة المصدر مثل اختباء، تسلل، إراقة، ألفة اصطفاء، رجاء، استفاضة الخ..
- ١٠ عناوين مؤلفة من أكثر من كلمة ولكنها تحوي صيغة من صيغ المصدر تكون هي الاساس (الدال)، مثل غيمة بلا موعد، بين طعنة وأخرى، مواسم لهبوبك، من وحي تشيشينيا، في شرايين الموت.

وبالاضافة الى دلالة صيغها النحوية المصدرية المجردة عن الزمان والمكان يكتسب كل واحد من هذه العناوين (الدوال) دلالة سياقية مشبعة من أجواء القصيدة وتطلعاتها وكلها — دون استثناء - تومىء الى المطلق واللامحدود واللانهائي.

ويحسن الا تخدع القاريء الأفعال المضارعة التي تكثر في بعض القصائد ذلك لأنها أفعال تدور في فضاء مبهم، وتكاد لا تتضمن أية حركة ملموسة.

جـ - تأخذ جميع القصائد شكلا مقطعيا أي أنها تقوم على مبدأ وحدة المقطع لا البيت الشعري وتخرج على النظام الهندسي التقليدي باستثناء قصيدة واحدة ذات طبيعة إخوانية هي قصيدة «غيم يلملم المطر» - ص ٤٢، وهي قصيدة موزونة مقفاة وإفرادها هنا يدل على أن اختيار الشاعرة للنظام المقطعي كان اختيارا قصديا وليس ناتجا عن عجز.

وتأتي معظم القصائد القصيرة في مقطع أو مقطعين (شموخ ص ٩٤)، أي أنها أشبه بلقطات أو دفقات، أما حين تطول القصائد نسبيا فإنها تقسم الى مقاطع ذات أرقام متسلسلة أحيانا، وقد تصل الى عشرة مقاطع كما في قصيدة «سطوح» التي تذكر أجواؤها وبعض مفرداتها بقصيدة أربعاء الرماد للشاعر ت. س. إليوت.

وفي جميع الأحوال تكون هناك قافية غير ملتزمة تشبه قوافي السوناتات المتطورة في الشعر الانجليزي أي أن القافية اختيارية بوجه عام.

ولكن يلاحظ وجود حرص مطرد على اصطناع قافية بين كل مقطع

* ناقد وأستاذ جامعي من فلسطين

وآخر وهذا لا يمنـع وجود تقفيات اضافيـة ثنائية أومتناوبـة كلما سنحت الفرصة . ويتضح من دراسة نظام هـذه القوافي أنها مزاجية وفطرية وغير متعمدة ، فاذا جاد بها مجرى القريض فبهـا ونعمت والا فقد تصلح للمقام أية قـافية بديلة بشرط أن تكـون مناسبة وغير مجافية للجـرس العام. ولا تكلف الشاعرة نفسها مشقة البحث عـن قافية منتظمة، والمفهوم السائد هو مفهوم الالتـزام النسبي بقـافية دون التقيـد بتناوب محدد، ففـي قصيدة «شموخ» ص ٩٤، نجـد مثلا أن قـوافي النصف الأول هـي: عميقة، رقيقـة السحيقة، بيما قوافي القسم الثاني هي : الرتيبـة، الخصوبة، الرطوبة، وبين هذه القوافي فراغات مرسلة دون قافيـة أو بقافية إضافية مثل لا .. لا .. قبل نهاية المقطع.

ومع حـديث القـافية يـأتي حديـث الوزن، ويمكـن القول أن معظـم القصائد موزونة أو شبـه موزونة على طريقة التفعيلة الـرخوة جدا التي لا تتقيد بـأنظمة الترتيب الهندسي للتفاعيـل ولا بقواعد الـزحافـات والعلل والترخصات الأخرى. وأحيانا لا تكاد تبين مـلامح التفعيلات سواء بسبب التصرف الشديـد أو بسبب الوصـلات التعسفية بين سطر شعـري وآخر، وتدخـل في ذلك الترخصـات النحويـة أيضا . (المثـال واضح في «شمـوخ» و«أطياف» ص ٩٤، ١٠٠. وأحيانـا حين تطول القصيدة نجد تخليـا كاملا حتى عن التفعيلة المرنة، ولكن نظل نلمـح ما يمكن أن يكون ظلالا أو أصداء للتفعيلة المفترضـة كما في قصيدة «سطوح» ص ١٠٦ - ١١٠. وهنـا تصل القصيدة الى مناخ الشعر الحر free verse بمفهومه الأوروبي ، وهو الخالي من أي ضبط وزني، والذي يقابـل (قصيدة النثر). إن قصيدة «سطوح» في شكلهـا ومضمونها تـذكـر بمنـاخ الشعر الحر، وربما بقصيـدة «أربعـاء الرماد» المشهورة. وفيما يلي المقطع الأول منها:

سـطوح

- ١ -

لا شيء سوى الرماد
يغذ السير الى نوافذ مواربة
يختبيء بين المقابض الحديدية،
في شقوق محفظة،
وجوف قناني عطر فارغة.
الرماد المتصاعد من كوة حريرية
نسجتها آلاف الفراشات
وانزوت هاربة
الرماد الذي ينتشر بألوان همجية
سأحضر اليوم بعض الصناديق
وأعبيء ما شئت
ربما أنتفع به في ليلة باردة

ص ١٠٦

والملاحظ في النص وجود:

١ - ملامح لتفعيلات غير متشكلة .

٢ - حرية حركة التفعيلات دون أي ضابط.

٣ - النفس المقطعي الكامل ـ وحدة المقطع.

٤ - الحرص الموسيقي مـن خلال أيـة فرصـة تلوح لقـافية طبيعيـة غير مسقطة من قواعد ملتزمة:

مثلا : الحديدية ، حريرية ، همجية: المستوى الأول

مواربة ، فارغة ، هاربة، باردة : المستوى الثاني

٥ - الحرص الموسيقـي مـن خـلال تكـرار الكلمة المفتـاحيـة: الـرمـاد ، وكـذلك مـن تناسـق الكلمات والحروف. وكل شيء يبـدو خاضعـا للفرصة الطبيعية السانحة، ومرهونا بقيمته الدلالية.

وبوجـه عام يبدو الحس الموسيقـي ناميا في القصـائد، وتشعر الأذن بشيء من التجـاوب بين حرارة المواقف الشعـرية وقوة الموسيقـى وهناك إيقاع خارجي مرن متساوق مع ايقاع داخلي متفاوت.

ويصعب الحديث عن هذه المسائل بـدقة وأصعب منـه التعميم لأن الأمر يحتـاج الى رصد وإحصاء وتـدقيق ممـا لا يتفق مع مجال الـدراسة الحالية.

الدائرة الوسطى : النسيج

يتلاحم الشكل والمضمون في قصائد «نجمـة في الذاكرة» تلاحما متينا من شأنه أن يكون مثالا تطبيقيا مناسبا لتأكيدات النقد الحديث بعدم امكان الفصل بين الشكل والمضمـون أو تأكيدات النقد العربي القديـم بأن اللفظ جسـم وروحه المعنـى، وفي معظـم القصائد يصعـب القـول أن الشاعـرة (عبرت) عن فكرة كذا أو عاطفة كذا بطـريقة متأنقة أو متألقة أو مسهبة أو موجـزة أو غير ذلك ممـا هو مـألوف في المصطلـح التقليدي. ولا شـك أن لموهبتها التخييلية الثرة يدا كبرى في إخراج هذا الكل الشعري المتماسك .

وأكثر مـا ورد في الديـوان من قصـائد يمكن أن ينـدرج تحت عنوان التعبير بالصـور . فالديـوان سلسلة مـن التصاوير والتخييـلات المدهشة المفاجئة المثيرة، وكثير منها جديد مبتكر طازج، أو مطور مقطوع عن سياقه السابق ومجهز بطاقة دلالية جديدة وإنها في ذلك تقترب من طريقة الشاعر الساحر محمود درويش في قفزاته التخييليـة ومصادماته لمألوفيات التعبير باللغة العربية.

وعلى الرغم من أن الفضاء الشعري الذي تدور تحت قبته التجربة هو فضاء فسيح جدا يكاد يقرب من الكـونية على رحبها لأنه لا يوفر بحرا ولا بـرا ولا سماء ولا فلكا ولا أفقـا إلا إرتاده والتـف حولـه ، فإنـه يلاحـظ بوضوح غلبة الصور البحرية على جو الـديوان وهذه ميزة للشاعرة لاتنكر خصوصا إذا تذكـرنا أن جسم الشعر العربي بوجه عـام هو جسم بري لا بحري، وأن الالتفاتات نحو البحر ظلت حتى يومنا هذا محدودة وان كانت زادت زيادة ملحوظة في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إن البحر ماثل دائما في أفق تجربة الشـاعرة، وهو - كما هو متوقع ـ مشخص دائما ومجسم، وحامل في جوفه اللامتناهي ليس ملايين الأسماك وآلاف أطيـاف اللون وغـرائب الحركات والأشكـال، ولكنه أيضـا مختبر التجربة الكونية ومستودع أسرار الوجود الغامض وملتقى الحياة والموت:

كأن البحر يردد أغنية الموت
والقبلة الأخيرة ترقص على كفيه عارية

(سطوح ص ١٠٧، ١٠٨)

وعلى الرغـم من كل تلك الـرهبة التي تحملها أغنيـة الموت على شفاه

البحر الممتد فإن روح الشاعرة لا تهاب ولا تنكمش وإنما تقدم وتقدم لیندمج سرها نهائيا في جوف البحر الذي ليس له قعر.

سبحت في آلاف الوشوشات
حتى وصلت الى شواطيء ذاتي
وغرقت. (سطوح ١٠٨)

وإذا كانت كل صورة يمكن أن تذكر بقرينتها فلماذا لا تذكر الصورة أيضا بنظيرتها على العدوة الأخرى من الكون؟ في البحر غرقت زكية مال الله وان يكن بحر الذات، ومقابلها في البر والتراب والأرض تمنى أبو العلاء المعري قبل ألف سنة أو يزيد أن يكون قطعة قماش مختلطة بالأرض:

جسدي خرقة تخاط الى الأرض
فيا خائط العوالم خطني

أليست روح الشاعر هي روح الكون من بر أو بحر أو سماء أو أفق؟

ولكن زكية تؤثر النهاية البحرية على سواها دائما.

وها هي تنهي قصيدتها (اغتيال) بقفلة بحرية وجودية ليست من باب المأساة ولا الملهاة:

ملهاة أو مأساة
لا فرق
سيأكل تنين البحر الأسماك جميعا (اغتيال ص ١٤٧)

ولكن البحر عندها ليس مجرد فناء وغرق. إنه أيضا عودة، ربما هو مغامرة بوليسية يتبعها انبثاق، وربما وربما.. ولكن لماذا نتعب أنفسنا بالتخمينات؟ لماذا لا نتابع كل تلك المفردات البحرية المدهشة المسقطة على تجربة الوجود الذاتي بما يشبه المزيج الكيميائي ونطلق لخيالنا عنان التأمل. هذه قصيدة:

عودة

أجتاز البحر وأبصر
حشدا من «الفلامنجو» يعبر
أبواق، عبارات
وأنا صارية تتعلق في سرة موجة.
وجهك
كان المكفي بقاع اللؤلؤة
والمبعوث الى أجساد تتخلق في أرحام الجنيات
تلتهم الحوريات المذعورة
وتشع بعينيك منافذ.
أطرقك
أدق برأسي العتبات
أتحور لمفاتيح وأقفال
لا تنصت، لا تتشيأ كالمخلوقات.
❊❊

من قاعك
استخرجت الأزمنة الغرقى
وطفوت على ساحلك الفيروز
علقت بصدري مرجانك
وحجبتك في أكسير الضوء
استعصيت.
وما استبقيت لعابرة تتفيأ أنوارك من صدفات.

ص ١١٩ ـ ١٢٠

هاهنا جو من التكامل الدلالي فائق، لا تصوره الصور المدهشة فحسب ولكن ذلك الحشد من المفردات البحرية المتساوقة التي تخلق ساحة مغناطيسية مائية ان جاز التعبير، ففي قصيدة قصيرة كهذه نجد ثلاث عشرة مفردة أساسية دالة تكاد تشكل معجما بحريا مصغرا.

وما أكثر ما يمكن أن يقال في أسرار هذه الساحة المغناطيسية ولكن يظل خير الكلام ما قل ودل وخضع لمقتضى الحال.

ومع البحر هناك طبعا السماء والأرض/الصحراء. ومن الملاحظ أن انطلاقة الذات الشاعرة في هذا الديوان أكبر من أن يتسع لها منزل أو حديقة أو حي أومدينة، إنها دائما الكون الفسيح بحرا وسماء وأرضا، إنها دائما رؤوس الأمواج وخفقات النجوم ورمال الصحراء. ولا لزوم لأن نتعب أنفسنا بتصيد الأمثلة من هنا وهناك فها هي قصيدة (أطياف)، تكمل المشهد البحري بمشهدي السماء والأرض فيكتمل بذلك الكون، دلاليا وايحائيا وروحيا. ولا مانع من إثبات قصيدة أطياف هنا أيضا، لأنها تكاد تمثل روح الديوان كله وبها نستكمل المشهد التخييلي في هذا القسم من الرحلة مع الديوان، ولكن أيضا إليها سنعود من خلال فقرات أخرى من الرحلة:

أطياف

في سماء الوقت أقمار كثيرة.
نجمة ترصد قبرا
نيزك يحبو على عكازتين
فارس يمرق تهواه أميرة.
أبسط الأفلاك كي لا تعتلينا
أعين ظلت بغيم احتوانا (نقترح تحتوينا بالاذن من الشاعرة)
ليلنا الناعس
كم طيفا فقأناه
وتمرأينا لظلينا كلانا.
ناعم رمل الصحاري
حين ترفوه بكفيك
وتذريه بناري.
قطة أزحف في غيظ انتظاري.
أتغطى بحريرك
وبنابي اشتهاء.

قطع الأيام وأحث
النفايات علينا
ليس للأكوام أن تنجو
برمقين على قيد الحياة. (ص ١٠١، ١٠٢)

هذه القصيدة .. ما أقصرها حين تقرأ قراءة عابر، وما أطولها حين تقرأ قراءة متمعن. وفي المقام الحالي يكفينا تناولها من زاوية التعبير بالصور والأخيلة.

ولنبدأ بالناحية البلاغية الخالصة. وهنا لا مجال لايجاد لفظة واحدة في القصيدة مستعملة فيما وضعت له معجميا. فكل المفردات تكتسب من خلال سياقها الخاص دلالات جديدة مجازية (تنزاح) بها عن مدلولها الأصلي. وفيها المجاز المرسل والعقلي وفيها ألوان البيان من تشبيه (بليغ دائما) واستعارة مكنية وتصريحية، وفيها من ألوان المحسنات الطباق (الثنائيات الضدية) على مستوى القصيدة كلها. وليس من المفيد أن نعربها بلاغيا أو نجريها، فما أقصر الاعراب عن فك رموز هذه الصور المتداخلة المتشابكة التي يتلاطم فيها بل يتجاذبها قطبان: عالم الذات وأغوارها من جهة وعالم المحسوس والواقع الخارجي من جهة أخرى.

فالقصيدة تحملنا الى فضاءات بعيدة فسيحة تمتد من داخل الذات الشاعرة الى السماء بنجومها وأفلاكها ونيازكها، الى الصحارى ورملها، الى الحيوان الأليف في داخل الانسان وخارجه (القطة) الى نهاية الليالي والأيام المنتظرة النرفانية العدمية (أكوام النفايات).

ومن خلال هذه الفضائيات نحس (لا ندرك ولا نحدد) بأزمة الوقت وأزمة الوجود وأزمة الحياة والموت وأزمة النهاية. ومع النص نتساءل: ماذا يعنيه الوقت، كما تساءل عشرات الشعراء المحدثين وهل الوقت هو دعاء الحياة تنتهي بانتهائه، أم هو وعاء انتظار تتحرق النفس الداخلية لتشوف ما قد يسفر عنه؟ وهل عند النجمة أو النيزك أو الرمل جواب؟ وكيف يلتصق ضياء النجمة بعتمة القبر، ويسقط النيزك عجوزا متهدما، وكيف يلتف غيم المصير من حول ساحة إبصارنا؟ وكيف يلوح كل دقيقة طيف من أمل فتفقؤه يدانا، ولا يبقى لنا سوى ظل يتأمل نفسه في مرآة؟ وحتى الرمل الناعم على امتداد الصحراء طولا وعرضا لا يملك سوى حاسة اللمس عند المخلوقات المنطلقة، ولا يقدم شيئا ما لاطفاء نار التطلع والاشتهاء الى المعرفة التي لا يخبو أوارها في ذات الشاعرة / ذاتنا.

والنهاية هي أكوام نفايات الأيام التي لا تستطيع أن تسد رمقا أو تغني عن جوع.

كأنما الكون كله ضالع في حوله مأساة المصير الانساني إن هذه القراءة متعمدة من أجل التركيز على العلاقة بين الاستنتاج (أي الرسالة) والصورة (التي هي الأداة الدالة هنا ربما أكثر من الكلمة).

والسياق، مرة أخرى يمكن أن يتيح لنا أشكالا أخرى من التجوال الفكري - الفني مع النص. إنه يكاد يقول شيئا ولا يقوله مخافة أن تحصر الحقيقة والحياة في قمقم، وربما أيضا لأن كل شيء في هذا الكون قابل لأن يفهمه كل مخلوق على طريقته (لكل حقيقته).

هذه الصور الكونية من بحرية وبرية وجوية وفلكية هي التي تسيطر على فضاء الديوان، كما أسلفنا ولكن لا ينبغي أن يقع في خاطرنا أن أشكال الصور الأخرى منتفية. فهناك كما هو متوقع صور مستوحاة من عالم الجسد، وهذا طبيعي عند كل شاعر وشاعرة ولكن عند زكية مال الله هو مطلوب ومتوقع، فهي - ولنسمح بتسرب بعض المعلومات المساعدة خلافا لقوانين النقد الحديث - تعمل في مجال الطب والصحة، ولابد أن تفيد من تجربتها العينية، وإنها لتحسن الاستفادة وتقدم صورا مجسمة حية من خلال الأوضاع والمفردات والمصطلحات الطبية. لنقرأ المقطع التالي وهو الثاني من قصيدة «إنابة».

- ٢ -

البارحة
نثرته دمي
لوثت البقع ببقايا من نزيف
كان عالقا بوسادتي.
استدعيت الطبيب
ليقص أوردة جديدة فيّ
ويرشني على جدار شرفتك. (ص ١٢٦، ١٢٧).

ومع هذا العرض التخييلي لعلاقة الجسد بالروح بل يا للمعاناة النفسية الجسدية psychosomatic، نجد تطلعا للوصل بين دوران الكون في العدم ودوران الدم في الجسم، وتتكرر في الديوان الاشارة الى الدورة الدموية بايحاءات فلسفية مفتوحة.

يا حاضرة مصرعي
ارتشفي من عدمي
وانبعثي في دورتي الدموية (ص ١١٧)

وفي كلا الشاهدين يختلط الفكر المجرح بالجسد المجرح بالمصير المجرح، ولكن يبقى التمركز دائما حول الذات المجرحة التي تتلظى في غيظ اشتهائها وتطلعها وكم كانت معبرة في هذا المجال النهاية الموحية بل السحبة الهائمة التي ختمت بها قصيدة شروخ، وهي قصيدة تطلع واستشفاف لما وراء الآفاق، وفيها أيضا حسرة الصوفي الذي يصل ولا يصل، ويتحد بالذات المنشورة ولا يتحد: هكذا تنتهي القصيدة بحل قلبي تنبع منه على الأقل خيوط الوهم المنشود:

أزحزح قلبي
تنبع (نهاية القصيدة ص ١٥٠).

وفي نهاية هذا الحديث عن تصاوير الديوان وأخيلته لا مناص من التأكيد ثانية على أن هذا الموكب الحافل من الصور المدهشة والمفاجئة والمتداخلة والمتحدية والغامضة أيضا يظل مفتوحا لشتى أشكال المقاربات الفنية، ومهما قيل فيه وما أكثر ما قد يقال فإن تنوعه وغزارته والتحامه بالنسيج العام هي عوامل يصعب إنكار دورها العضوي في تشكيل المتعة الفكر - فنية التي يحملها الديوان الى القاريء الباحث عن الاثارة.

وحتى هذه اللحظة تناول الحديث الحلقتين البرانية والوسطى، ولكن هناك الحلقة الجوانية (باكية البواكي) التي يطول القول فيها ويعرض ويذهب مذاهب وتأويلات وقد يدخل في مماحكات نقدية لا تسمن كثيرا ولا تغني من جوع. والأفضل أن نضرب عنها صفحا اهتداء بالحكمة العربية السديدة: لكل مقام مقال وأملا في أن يسلم للمتعة توهجها.

* * *

ممثل موهوب :
نص يكتشف للمرة الأولى
لبرتولد بريشت
يصف لقاء الكاتب بهتلر

نجـم والـي*

لم يخل الاكتشاف من المفـاجأة عندما عثـر عليه أستاذ الأدب الألماني يان كنـوف (٥٢ سنة) الـذي هو أحـد الاخصائيين بـأدب بريشـت وأحد المشرفين على أعمالـه التي يعـاد تحريرهـا هـذه الأيام. ففـي خلال عملـه الروتيني في أرشيف برتولد بـريشت البرليني عثر البروفيسور كنوف على أربع صفحات مكتوبة على الآلة الطابعة تنتظر إكتشافها منذ سنين.

«كل محرري بريشت وناشريه لم يروا القصة، بالرغم من أنها موثقة في فهرست أرشيفه في برلين» ، يكتب كنـوف . الطريف في الأمر، أن بريشت كان قد بذل أكثر من مرة جهـدا غير عادي في تصحيح العمل وإعادة كتابته. أنه بالفعل اكتشاف أدبي كبير، لأن القصة التي كتبت في مارس أو أبريل من عام ١٩٤٢، والتي تترجـم هنا الى العربية، تصف لقاء حـدث بين بريشت وبين هتلر في مدينة ميونيخ.

كـان من المتفـق عليـه حتى الآن أن بـريشـت لم يسلط الضـوء على الديكتاتور الألماني إلا في عملين أدبيين: في مسرحيتـه «صعود ارتورو أوي» وفي قطعته النثـرية «حيـاة وممارسات جيـاكومـو أوي من بـادوا». كتب بريشت العملين قبل منفاه الأمريكي.

قبل قـراءة هذه القصة المترجمة والتي كتبهـا بريشت في أمريكـا ، من الضروري هنا استعراض ومعرفة خلفيات كتابتها لأن إلقاء نظرة بسيطة على الظروف التي أحاطت ببريشت هناك تفتح لنا آفاقا أخرى لفهم نصه هذا. لقد سبق لبريشت أن حاول كتابة قطعة مسرحيـة في أمريكا (لا نعرف عنها شيئا ذكرها هو فقط في يـومياته) اسمها «Gangsterstuck » في الحقيقة كانت تلك محاولة من بريشت للدخول الى مسرح برودواي ، على أكثر تقدير ،ولكن سلفا عندما وصل بريشت في يوليـو من عام ١٩٤١ الى أمريكا، شعر بسرعة بعنف الرياح المعاكسة، حتى أن المخرج أرفين بيسكاتور الذي كانت تربطه به صداقـة جيدة والذي كـان قد استقر قبلـه في نيويـورك وكان له بعـض من التأثير هناك أخبره دون تردد: «لقد أعطيت القطعـة لأكثر من شخص ليقرأها وكلهم كانـوا متفقين ،بأنهم لا ينصحون بعرضها» . بالنسبـة لبريشت الذي كان يأمل في العيـش من خلال كتابة المسرح هناك، كـان ذلك الجواب صدمة مريرة وقوية. أن هذا الاندحار الذي عاشه في بداية إقامته في أمريكا حمله على النظر الى منفاه الأمـريكي بنظرة نقديـة لاذعة «العادة تتطلب هنـا، بأن يبيع المرء كل شيء من هزة الكتف حتى الفكرة»، هكذا حاول بريشت في عام ١٩٤٢ إسقاط ذنب فشله على العـلاقات هناك. بعد ذلك بوقت قليـل نقرأ له : «أسس اشكال الحياة ليست كريمة هنا».

بريشت الماركسي لم يشأ تصديق أن لا أحـد كان في انتظاره في أمريكا، مثلما لم يرد المساهمة بما أسماه «لعبة الروليت مع القصص» (يقصد بذلك سيناريـوهات الأفـلام التي كـان يكتبها في هـوليوود معظـم زملائه). لم يحتمـل أيضا أن يـرى نفسه مبـاشرة بمواجهـة «الفاشلين والنـاجحين»، خاصة وأنـه كان يضع نفسه تحت قـائمة الأوائل. كان يشتكي مـن «عدم كسب المال» هناك. للمرة الأولى لم يشتغل بشكـل منتظم منذ عشر سنوات. نتيجة مرة : «لا أتذكر نفسا طربا في كل هذه الأشهر».

تحت هذا الوضـع نشأت هذه القصـة التي اكتشفت في أرشيفه هذه الأيـام، لقد كتبهـا بريشـت أصلا بـاللغة الانجليـزية (عكـس دعواتـه للمنفيين، في أكثر مـن نص، بعـدم تعلم لغـة أخرى في المنفـى) الى المجلة ريديـرز ديغيست Reader Digest التي كـانت تطبع بمـلايين النسخ، وربط مع ذلك آمالا كبيرة ـ ليس أخيرا بسبب المكافآت العالية التي كانت تدفع هنـاك. مع ذلك لم يقرأ الجمهـور الأمريكي هذه القصـة لأن المجلة رفضت نشرها «الجواب جـاء بسرعة» ، كتب بريشت بتاريـخ ٢١ أبريل من عـام ١٩٤٢ في دفتر يوميـاته. هكـذا فشل مشروع بـريشت في بيـع قصص أخرى. ربما كان عزاؤه الـوحيد أن ذات المجلة رفضت نشر مادة بعثها لها أيضا أحب أعدائه في المنفى ، توماس مان. بعد تلك الحادثة كف بريشت عن التفكير بإمكانية النشر في أمريكا.

في النهاية يظـل السؤال هل أن القصة حقيقية أم هـي تنتمي الى خيال بريشت الابداعي؟ هل جلس بريشت بالفعل بهذا القرب من هتلر؟ وقبل أن نشغل أنفسنا بالبحث عن جواب، أعتقد أنه من الأكثر أهمية أن نعرف، بأننا بعد قراءتنا للقصة نكتشف أبعد ممـا يبيحه النص لنا من إشارات ورسائل عديدة أهمها: أن هذا الممثل الموهـوب «هتلر» اكتشف: أن ليس هناك أصلح مـن الحياة كخشبـة يمثـل عليهـا أدواره. وبهذا المعنى لم يكـن «المستبـد الألماني» ممثلا مـوهوبا وحسب إنما كـان ينتمي الى أولئك الممثلين الـذين يؤدون أدوارهـم الدمـوية بـ«نجاح» وهـم بالـذات ، أولئك الـذين لم يجد جمهورا واسعا يصفق لهم ويذهب معهم منشدا الى الحروب التي يقودونها أبدا وليس أولئك الفنانين والمسرحيين مثل بـريشت الذين لم تغير نظرياتهم وتطبيقاتهم المسرحية من الـ «جماهير» والـ«بروليتاريا» ، لا في المانيا ولا في أي مكان آخر، إنما إن لم تقدمهم الى حتفهم فأنها قادتهم الى المنفى.

ممثل موهوب

كنت أجلس مـع عدد من الأدباء ورجال المسرح في صحن حـديقة مقهى في

★ كاتب عراقي يقيم في ألمانيا.

مدينة ميونيخ. كانت الموائد قد اصطفت في الخارج. كان مارس أو أبريل، ولكن الشمس كانت سلفا حارة. عند الطاولة المجاورة جلس رجل بهيئة تقليدية تقريبا، غائر الجبين بشكل كريه، بلون بشرة مريضة وبجلسة سيئة. كان يتكلم مع بعض الرجال، الذين بدوا كما لو كانوا ضباطا بملابس مدنية. كان محرضا متعصبا، ألقى للتو خطابا ضد اليهود أمام تجمع جماهيري كبير في سيرك عند أطراف المدينة، شخص يدعى أدولف هتلر.

حكى لنا أحد الممثلين بخبث بأن هتلر يأخذ هذه الأيام دروسا في التمثيل عند بازل،الممثل في مسرح البلاط الملكي، ويدفع ثمانية ماركات في الساعة. تسلينا بذلك غير عابئين بأن الداعية في الطاولة المجاورة بإمكانه سماعنا.

كان بازل هذا ممثلا من المدرسة القديمة ويلعب طبعا أدوارا ذات صفات بطولية، يلوح بيديه مثل مغني فاجنر ويشعر فقط بالراحة عندما ترطن يامبات شيلر (Jamben : وزن شعري من الأنتيك) على لسانه. كان ذكاء خارقا من هتلر القادم من مدينة صغيرة من مملكة النمسا، بأن يأخذ درس إلقاء ويتعلم كيفية تجنب المرء للبحة. هذا يعني بأنه بإمكانه الصراخ بصورة مرعبة أثناء تكلمه. ولكن من الطريف أيضا بأنه كان يزور بالذات هذا الكوميدي الشيخ.

كما سمعنا، تعلم هتلر ما عليه فعله بيديه أثناء التكلم أمام الجمهور وكيفية تنفيذ حركات ايمائية ضخمة وكيف عليه أن يمشي. في هذه الحالة يوقف المرء القدم أولا على الأطراف العشرة، فيما تظل الركبة محافظة على تصلبها. يبدو هذا السلوك ملكيا، وخاصة عندما يضم المرء حينها الذقن.

يجب أن أعترف بأن ذلك كف تباعا أن يثير انطباعا يدعو للسخرية.

ذات مرة زرت واحدة من تلك التجمعات الجماهيرية وراقبت هتلر كخطيب أمام الجمهور. كانت طبقة صوته بالضبط ذكورية وبطولية مثلما يتوقع المرء من تلميذ للكبير بازل، يحمل بعض التذمر، ونبرته تحمل نبرة رجل اشتكاه المرء صراحة نتيجة لشر خالص، دون حق.

ولكنه كان قد تعلم من بازل أمورا أكثر، مثلما تأكد لي.

كان قد عود نفسه في خطاباته الكبيرة أن يسلسل ويرقم حججه وخططه:

بـ «أولا» و «ثانيا» و«ثالثا» والى آخره، لمرة واحدة بدا لي بأنه كما لو كأن شيئا ما لم يختمر بصورة كاملة. ذات مرة قال «خامسا» وكان عندي شعور غير أكيد بأن الـ«رابعا» لم تسم أبدا.

في المرة الثانية انتبهت جيدا. نعم، نعم، ها هي هناك مرة ثانية: أولا، وثم استراحة صغيرة مؤثرة. كان يريد للتو أن يثبت بأنه كان من الخطأ لألمانيا أن تدفع التعويضات الى الحلفاء. جرى ذلك بالصورة التالية تقريبا: أولا، أنه من الصعب على ألمانيا أن تستطيع جلب هذا المبلغ الضخم، أننا مرهقون ماليا جدا. «أدار تلك الحجة بميوعة بعض الشيء دون أن يأتي بإحصائيات بيانية، ولكنه كان مؤثرا تقريبا. «ثانيا» كان ذلك شيئا مثل «لأن ألمانيا لم تبدأ الحرب» و«ثالثا»: «لأن التعويضات جلبت فوائد هائلة لليهود فقط» «رابعا» كان شيئا ما مختلفا، وبعدها جاء «سادسا» غريبا!

نظرت حولي كنا نجلس في قاعة كبيرة لشرب الجعة. كان أمام الجمهور الذي كان يتكون بصورة رئيسية من الطبقة الوسطى، أصحاب دكاكين وعمال يدويين مع نسائهم، أكواب من البيرة كبيرة. كانوا بالآلاف، وكانوا يسمعون بإنشداد. كان هتلر يقف على المنصة، بعيدا جدا لدرجة أنه بدا ضئيلا. ولكن من خلال دخان السجائر. كان المرء يستطيع رؤية كيف أن خصلة شعره التصقت على جبهته العارقة. كان قد تكلم بعلو وبدا كما لو أنه يستطيع السقوط في أية لحظة على الجمهور. الـ«أولا»، الـ«ثانيا» الـ«ثالثا» وتلك التباعا، أكد عليهم وهو يرفع عاليا أعداد الأصابع المطابقة مع الرقم.

لم يلاحظ أي واحد في القاعة بأن «خامسا» لم تذكر على الاطلاق!

هتلر كان قد خدع الجمهور بحجة واحدة بعبث دفع التعويضات. لقد أصبح ممثلا كفوا.

ولكن الأمر تطور أكثر.

عندما وصل الى «ثامنا» أو «تاسعا» بدا، دون همزة وصل في التكلم عن شيء مختلف بعض الشيء تماما، مع ذلك أكمل ترقيمه، لقد أكل عده بغضب شديد: «عاشرا» لأنهم إضطهدوا الحركة القومية (كان يعي الحزب النازي)، «احد عشر» لأنه كان لأصابع اليهود دور في اللعبة»، وهكذا دواليك، لا شيء غير الـ«لأن» - جمل جاءت بسياق ليس له أية علاقة مع عبث دفع التعويضات على هذا الشكل جاء حتى «عشرين»، على ما أعتقد.

كان بإمكان المرء الاعتقاد بأن سلوكه مجرد ألعاب أكروباتيكية طفولية مع الاعداد وأن ذلك أمر ثانوي تقريبا، ولكن بالطبع لم يكن الأمر بالنسبة إليه هكذا، لقد صنع هتلر من تلك الـ«عشرين» شواهد، تبعت بعض بمنطقها غير المتزعزع مثل ضربات مطرقة لكنها انتجت تعبيرا قويا. ليس أكثر من عشرين جريمة وعملا غبيا ارتكبتها حكومة الجمهورية (يقصد جمهورية فايمار: المترجم)، وهتلر أثبت ذلك. لقد فند الجمهورية وكشف القناع في عشرين نقطة. بواسطة ذلك صعد من خطبته بعنف وهناك حيث تغيب الاثباتات عن الخطيب، عرض، رغم كل شيء بشكل جميل حركات ووقوف رجل يملك إثباتات تلك كانت حيلته. كان يلعب دور «المنطقي». كان عرضه المسرحي مقنعا. الثمانية ماركات التي كان يدفعها الى بازل عن الساعة كانت موظفة بشكل جيد.

كما ذكرت سابقا، لم أعرف ذلك في تلك العصرية في صحن حدائق المقهى،حيث كنا جالسين تحت شمس الربيع، لأننا كنا نضحك حينها من درس التمثيل. كنا نعتقد بأنه كان أيضا ضروريا.

تلك الساعة في صحن الحديقة انتهت الى خاتمة مرحة.

عندما دفعنا وشرعنا في المغادرة. أراد ليون فويشتفانغر، مؤلف «الحلوة يوده»، رفع معطفه عن مسند الكرسي. لكن هتلر قفز من مكانه في منتصف حديثه، وأخذ بانحناءة واحدة مفاجئة معطف فويشتفانغر من اليد وساعده بأدب وهو يتمتم «تسمح لي أيها السيد الدكتور».

من أجل فهم خلفية النكتة.. يجب أن يعرف المرء بأن هتلر كان يختلط بحلقات الفنانين وكان يعرف بأن فويشتفانغر يهودي وجمهوري وهو عدم اطمئنانه وحده بما يتعلق بأتيكيتات السلوك الاجتماعي واضطراره لكي يظهر بمظهر مؤدب مما جعله يلعب دور «رجل من العالم» وجعله يساعد «عدوه» في لبس المعطف.

فوجيء مرافقوه مثلنا.

لم يكن في الوضع الذي وصل إليه ليلعب فيه أربعا وعشرين ساعة في اليوم شخصية المعادي للسامية الذي لا يرحم وكان يحتاج لذلك ساعات معدودة أخرى عند بازل.

طبعا لم تحتج تلك الحادثة في صحن الحديقة في عام ١٩٢٢ لتصنع لي من هتلر «الشخصية غير المنسية». فمن أجل ذلك اهتم هو،عندما أتم دوره كـ «قائد» منجزا دائما تحولات بصورة متقنة، أدت بنا، فويشتفانغر، وأنا وآخرين كثيرين في الذهاب الى المنفى وقذفت كل العالم في حرب مرعبة.

* * *

الرسولة
الوجه الآخر من التكوين

مهاب نصر*

[١] يبدو أن سؤال الشعر: امكانه وفعاليته وحركة وجوده، لم يعد قادرا على استمالة الآذان، حتى كأنما قد فض الى الابد ليهبط من الثقافة الى الحياة، ولينحل في جماع الممارسات الشعرية. ولكن حركة الشعر لم تعدم غطاء تتحرك في حراسته، وكان هذا الغطاء هو فكرة «الممارسة» ذاتها، ومباشرة العمل دون توسط، «العمل» بما تتضمنه هذه الكلمة من تواضع المطلب وبساطته وحدود الانشغال. فليفرغ الشاعر الى قصيدته مطرحا وراءه الاسئلة الكبرى، والآمال الكبرى ايضا، والاهم من ذلك نافضا يديه من «الفكرة».

لكن النقاشات التي تدور هنا او هناك ربما بمحض الصدفة تكشف عن «الوجه الآخر للتكوين».

فلماذا يقفز النقاش فجأة من المنطوق الى امتحان المعنى؟ ومن المعنى الى امتحان الضمير؟ هكذا: الضمير! ولا يكاد يتبدد الغبار الا عن مرارة لا يعلم احد مصدرها!

من حقنا ان نتضجر لان مفاهيم مثل: الصدق - موضوعيا كان ام فنيا -، والعالم - موضوعا كان ام ذاتا كلية -، والجمال - علاقة كان ام جوهرا خالصا - واللغة - مساحة للتواصل او سجنا للاعراف - ما تزال تنجذب اليها المخاصمة في العمق رغم ما تراكم ويتراكم ارتالا من القصائد والبيانات وحتى الطرقات القوية على المناضد والمنصات التي تحلف بالمغلظات ان هذا عهد مأفون قد مضى الى غير رجعة وان هذه المفاهيم قد تم تجاوزها في سلم الجدل، وأخلت طريقها لما هو اكثر راهنية وألصق بأسئلة العصر.

ولكن يبدو ان المرور فوق هذه المفاهيم كان مرورا فوقها حقا، وليس من خلالها ولهذا لم تكتمل شرائط الجدل المذكور، بينما تتراوح القصائد بين تقعيد الثورة وتقعيرها من الداخل والى الداخل، بين «حواديت» اليوم والليلة، وبلغة تبيع التضحية في الكلام تعويضا عن الفشل في التعايش وفي الفهم، وترفع شعار العدمية دون ان تكون قادرة على تحمل مسؤولية عدميتها، على السعي بالكلمة الى نهاية الطريق.

[٢] في عام ١٩٦٠ صدر ديوان «لن» لانسي الحاج، وبين يديه مقدمة، تبدأ بالسؤال التالي: «هل يمكن ان يخرج من النثر قصيدة؟» كان السؤال محددا واضحا، كان سؤالا في النوع. الا ان المقدمة لم تفرغ قط للتحليل الوصفي لطبيعة «قصيدة النثر» حدها وآفاقها وما تعد به، بل لعل هذا الشاغل كان عنصرا فقط في إطار سؤال اعم واشمل. دون مبالغة، كان سؤالا حضاريا، هكذا لم تكتف المقدمة بالتنويه بـ«الشاعر الحقيقي» فراحت تكيل التوبيخ لـ«مهللين عن جهل». شجبت «المقلدين الراكدين». وتساءلت عن «النهضة.. اي نهضة؟». تكلمت بحرارة عن «الف عام من الضغط» وعن ضرورة «الهدم والهدم والهدم». حتى اننا لندهش الآن امام هذه الكثرة الكاثرة من التعريفات والتحديدات والاحكام، واصابع الاتهام الموجهة هنا وهناك.

ألم تكن هذه هي حقبة الايديولوجيات القوية، والكاريزمات السياسية الساحقة؟ الحقبة التي اندمجت فيها - حسب تعريف المقدمة نفسها - غوغائية النخبة والرعاع على السواء لتشكلا سلطة واحدة في وجه الحرية والتطور؟

لعل هذه المبررات ان تكون كافية، فقد وقع الشعر فريسة «الارهاب» وانتقل الى موقع الدفاع عن النفس. لكن الغريب ان جملة العلاقات التي تنشأ عن «حالة الدفاع عن النفس» ليست بأقل مخاتلة او امراضا من التحزب الايديولوجي والوثوقية. فما كانت تمارسه السلطة من ارهاب وقمع خارجيين، كانت تمارسه ايضا (فكرة) الدفاع عن النفس مستعينة بسلطة داخلية على الضمير، مؤجلة - وفق تكتيكات استراتيجية - كل النقاط الحاسمة والاشكالات الوجودية التي تميز الفرد. نعم .. ما كان يقع في الخارج كان رجع صداه يسمع في الداخل ايضا: «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة».

لقد بدا حينئذ ان الحلم و«الجنون»، «الهستيريا» و«النرجسية» - هكذا بالحرف - هي مفاتيح الخلاص لاعمال شعرية لم تدرك آنئذ كيف انها محسوبة على تاريخيتها بالذات، مرهونة اكثر مما تتصور بطبيعة الصراع. ماذا فعل «الصراع»؟ لقد تحول بالفكرة - فكرة الايمان - الى مجرد حائط استراتيجي. هكذا اضحت الفكرة مرهونة اكثر بضرورة خارجية، انفصلت نهائيا - او كادت - عن اصحابها، واذ لم تعد ملكا لاحد، فقد فقدت جانبها الاشكالي وظهرت في النهاية كألفاظ لا تقل غموضا ولا شعوبية عن ألفاظ السلطة ذاتها. ماذا يبقى من الفكرة حينئذ الا جانبها الاستهلاكي؟ وربما مهمتها كذلك كـ«كلمة سر» او «سيم» بين أهل الصناعة؟

[٣] .. على لسان «دلجوروكي» بطل «المراهق» اجرى ديستويفسكي هذه الكلمات: «متى استقر في ذهن المرء شيء ثابت، دائم، مستمر... فان هذا المرء ينفصل في الوقت ذاته عن العالم معتصما

★ كاتب من مصر.

بالعزلة.. حتى ادراكاته الحسية تصبح غير صحيحة.. كانت «الفكرة» تعزيني عن العار وعن التفاهة، ولكن جميع دناءاتي كانت تحتمي تحت «الفكرة» ايضا. على ان فهم الظروف والاشياء فهما يبلغ هذا المبلغ من الاضطراب لا يمكن الا ان يضر بالفكرة نفسها..»

كانت فكرة «دلجوروكي» ان يكون «روتشيلد» وكانت فكرة انسي الحاج «الجنون»: «بالجنون وحده ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يسمع، ينبغي ان يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يعلن وينبىء.. هذه البلاد، وكل البلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوم الا بالجنون»... الى اي مدى عصفت هذه الفكرة بمصائر تماهت مع «روح الفكرة» ورأت الطريق امامها سهلا: الجنون ، وهو لا يكاد يكلف شيئا، بيد ان الجنون «الشعبوي» الجنون «كتعبئة عامة» كان قد افرغ من محتواه الروحي الاختياري تحديدا، ليصبح جنونا بالفعل ، هذيانا لا «يهدم ويهدم ويهدم» الا ذاته فقط.

أعود الى «دلجوروكي» مرة اخرى وبعد صفحات قليلة من اعترافه السابق «ما من فكرة تستطيع ان تبلغ من فتن المرء حد منعه من التوقف فجأة امام حادث محزن، والتضحية بكل ما قام به خلال سنين من العمل في سبيل الفكرة..»

[٤] خمسة عشر عاما تمر ليظهر ديوان «الرسولة بشعره الطويل حتى الينابيع»، موقعا بإمضاء لعله لا يخلو من مغزى: «مغلوبك». وبين «لن» و«مغلوبك» رحلة. ترى .. هل استوقف انسي الحاج حادث كذلك الذي ألح اليه «دلجوروكي»؟ يبدو على اية حال انه لم يكن محزنا.. ويبقى السؤال، فالمسألة لا تتوقف عن حدود «مغلوبك» ذلك ان «الرسولة» على الرغم من غنائيته الشفيفة والمصحوبة بشهوة الحكي والاعتراف، يعيد بالفعل طرح العلاقات الجوهرية للاسئلة التي بدأنا بها عن «الصدق، والعالم ، والجمال، واللغة». وبينما يخلو العمل من مقدمات الا انه وعقب الفراغ من قراءته يدفع بالسؤال مرة اخرى: من أين يأتي الشعر؟

كان من المفترض ان تدفع «موضوعات» الرسولة بالشعر الى نطاق التطرف، فهي تتناول انماطا ذات وجود مشاع غير زمني فـ«الآلهة» و«المرأة» و«العالم» و«الآخرون» - وفق منظور الفرادة الصارمة - كلها كانت تمثل من قبل الآخر في كليانيته، والذي لا حياة الا بنفيه ولا وجود الا بالتعيش على خراب وجوده. ان كلمة «الموضوع» في حد ذاتها تعد سيئة السمعة ومثيرة للحساسية لان كل ما هو موضوع يمثل عبء الخارج وسلطته. وسيظل «الموضوع» مهددا دائما طالما بقيت العلاقة على هذا النحو من توازن القوى ومن الناحية الأخرى يمكن النظر الى موضوعات الرسولة - وفق منظور قصائد اليوم والليلة - على انها ضرب من الكهانة والعرافة بعيدا عن الهموم الحقيقية.

لكن «الرسولة» يطرح مفهوما مغايرا تماما يتأسس على المجاورة والصداقة ، صداقة العالم والآخرين، صداقة «الموضوع».

هل المجاورة أو الصداقة يمثلان صيغة وضيعة للتعايش؟

صحيح أن الجنون — وهو مشروع «لن» - كان في منبته السريالي ايغالا وراء الحقيقة الام ، الحقيقة الاكثر بدائية وبراءة ، لكن طريق الحقيقة ليس واحدا ، لان الحقائق ايضا ليست واحدة.

[٥] «الرسولة» قصة الاخطاء المتكررة واللعنة او الاثم اللذان من الممكن تلافيهما، وهو ما يحدث عند لحظة يصعب تبينها، لانها اللحظة التي تفصل بين الرغبة والحب. فالرغبة تنظر امامها الى مستقبلها، تضع نقطة في الامام يتوجه اليها القلب تحت وطأة ضرورة لا يكاد يفهمها ولكنه يحسها، وفي انطلاق الرغبة الى المستقبل يتعرف الحب الى نفسه، وتتشكل سيرورة الروح .. حتى ان الطريق يصبح هو الحقيقة ، الحقيقة المحايثة للكائن ذاته.

«هذه قصة الوجه الآخر من التكوين
وجدتها وعيناي مغمضتان
فالطريق حبيبتي»

اما «الرسولة» نفسها فهي «الحادث» موضوع الرغبة والحب والافتتان الذي يدفع بالمرء الى «التضحية بكل ما قام به خلال سنين من العمل في سبيل الفكرة» ، نموذج الروح المغيرة بالفعل دون ان تفطن انها تغير، والتغيير هو عطاؤها التلقائي حتى انها لتفجأ الحياة بثقتها الساذجة:

«أنت المضمونة
تغيرين الحياة دون انتباه»

من رحلته مع الرسولة يعود الراوي - او الشاعر - من الطريق ذاتها وقد فهم ، يعود الينا ليحكي . يتوسل ليحكي

«اسمعوا
لا تغلقوا الابواب»

لكن ، أليس الحكي - ولنتناس النبوءة والشتيمة بصوت عال - هو نكوص عن موقع «لن»؟ فالحكي لا يفترض فقط بعث التواصل والمشاركة وقسمة مخزون الفرح والحنان، اكثر من ذلك انه يفترض اساسا اصالة المحكي. اعني اصالة الموضوع حتى ليكاد الراوي أن ينحني ، ويركع امام «الحكاية» مستشعرا حرج موقفه:

«هذا بحرك من مركبي الصغير»

هذا الذوبان في أصالة الموضوع لعله ان يكون الاختبار الحقيقي لاصالة الذات، وحين تطل الصداقة في النهاية فلن تكون صيغة متواضعة للتعايش، بل كطريق محفوف بالمخاطر، مخاطر السحق والاستسلام لشهوته، ومخاطر الانسحاق ايضا، فبين الموضوع وإغراءاته وبين الجماعة وانظارها الملحاحة يحكي الراوي ، الحكي هو جدارته، هو النقطة التي تجتمع لديها خيوط الاشياء الزمن نفسه تعاد صياغة معياريته وفق لحظة كشف دون اللجوء الى التخلص منه بالحديث عن ازاحته او التدبير لاغتياله مثلا، بل هو ينضغط ، يلتهم دفعة واحدة ، وتبقى فحسب بذوره العارية.

كانت لـ«كيرجورد» فكرة طريفة عن الفردية مؤداها، انه يرثي لهؤلاء الذين يخوضون «الكل»، رغبة فقط في التأكيد على فرديتهم، مشيرا الى هذه «الفردية» على انها خالية من المضمون او القيمة، لانها - وهي السابقة على الكل - لا تعني اكثر من الفرادة البيولوجية والنفسية ، اما الفردية الحقيقية - في تصوره - فهي الذوبان في «الكل»، ثم تجاوز والتعالي عليه.

لكأنما هذه هي الطريق الوحيدة لتجاوز اخلاقية - ولنقل ايضا :

معيارية ـــ الكل، باعتبارها الضرورة التي لابـد من الاكتواء بها، الى ان تحين اللحظة التي تنفرد فيها الذات بأخلاقيتها ومعياريتها.

[٦] هل «الرسولة» رحلة تكفير عـن الصلف؟ تراجع عن التحدي الى الاعتراف والغنائيـة؟ فالرسـولة غناء كله ، غنـاء للآخر، لـلأقوى، والاغزر عطـاء . هذا العطـاء الذي كشـف عن زيـف التراتبية القـديمة القـائمة على مفهـوم خـاص للقـوة. كانـت القـوة تعنـي ملكية أشـد، واستخدامـا اوسع وبأبخس الشروط ـــ وافدحها كما سنرى ـــ. هكذا ونحن نتابع الجانب الآخر من التكوين نكتشف كيف انفصل الرجل عن المرأة بوازع الاستهلاك ، انفصال عن الموضـوع من اجل ضمان ملكية الى الابد.

«مالكا وحده
وبغير شبيه سيكون
وانشق عن انشاه
سحبها كمنديل وكسفها
وأبعدها، رماها ليهجم بارتياح
ليتفوق»

وكأنه لا سبيـل الى تبين فاعلية الذات سـوى استغلالها لموضوع تؤكـد حضورها فيـه تنفصل عنه لتكـون ضربتها اوسع. ان عـرضية الموضوع ـ موضوع الاستهلاك ـ تثبـت اكثر فأكثر مفهوم الاستهلاك نفسه ، كعامل مشترك وحيد، كمفهـوم أجوف لا ينطوي على ري ، ومن ثم يتكرر الهجوم دون ان يحقق أي غايـة او اشباع. أليس من الطبيعي ان يسود الحس العدمي اناك كافة المستهلكين.

أراد الرجل ان يتخفف من مسؤولية الـوجود ـ الوجود كتعايش ـ فأفرغ «المركب من نصف حمله» فاذا به قـد افرغه من الرقة. هنا تتبدل الموازين ، فما نفقـده في علاقة التملـك تحديدا يصير هو الاقـوى ، لاننا نصبح اسرى له . وهكـذا تتعقد علاقتنا به وتذهـب البراءة الى الابد . ها ان الا نسان يقتل ويقتل

«واصلا الجبال بالجحيم
لعنته تهدر في سلالته
يقتل كبهيمة ويقتل كعاقل
يقتل كباغ ويقتل كعادل
يقتل كمخيف ويقتل كخائف
الجبار الشقي
يطارد الموت فيقتل الحياة»

يقتل لتـأمين الرقة ، لضمانها في حـوزته، فـاذا هو يفقدهـا اكثر، ويظل ملتاعا بـإثمه ورغبته حتى يصبح مضمون الـرغبة نفسه خليطا من الحب والتأثم.

انه يطارد الـرقة، ثم يطارد من اجلها شهـوده، ولا يعرف انه انما يطارد الفكرة ، الفكرة التي ما برحت رأسه.

[٧] من اين تـدخل الحياة؟ ما دامت الفكـرة مسيطرة؟ هل كما اشار «دلجوروكي» المراهـق: حين تقع حادثة محزنـة؟ ثمة شرط غـاب عن «دلجوروكـي» شرط في الكـائن نفسه المستقبـل للحادثـة، هذا الشرط هـو الغفلة؛ لا تدخـل الحياة الا مـن مكان الغفلة، هذا ما قاله الراوي من البداية «وعيناي مغمضتان».

الغفلة هي البـادرة الطبيعية حين ننحاز الى شخص مـا ، شيء ما ، موضوع ما .. الانحياز نفسـه لا يتحقق الا بهذه الغفلة ، من هنا تسرب حياة الشخـص او الشيء او الموضوع، وهنـا تمتحن الـذات في أرضـها، وليس في ارض وسيطة تؤمن الغالب والمغلوب.

انها المخاطرة الحقيقية ان ينفتح الوجود للخارج ، ولكنها مخاطرة لا تذهب هبـاء ، لان لكل وجود أصالته التـي سيتعرف اليها حتما حين تكون المخاطرة قد صفاها، وفرز انحيازاتها الحقيقي منها والمتوهم. انه ثمن الاضطراب والقلق والفجيعة أحيانا

«حبك حياني في الاضطراب ، واستقبلني في اليقين
ادخلني وخلصني
حررني من الصراع الاحمق، وسقاني خمر العرس
صفاني وابدعني»

هنا يقف الراوي ، يستميح الله ان يتذكر ، وما يتذكره هو خطيئته العظمى: الغفلة الحقيقية هذه المرة ، غفلة الانانية والسطوة التي لا ترى في العالم الا صورتها ولا تحسب اللغة الا صـوتها تتعشقه، حتى اذا ما دنت الى النبع وحركت مياهـه اختفى كل شيء ، انها ليست غفلة المنحاز ببراءة رغبته ونـوافذهـا المشرعة ، بـل غفلة المحـاذر المعتصم بكبريـاء تشيخ كل يوم بأسرع مما يظن.

«كنت أخاطب الحب وبابي مقفل في وجهه
كنت اخاطبه وذراعاي تعانقان لغة»

[٨] قليلا نتـوقف عن لغـة «الرسولة» اللغـة التي ترجـع اصداء التراتيل والابتهـالات ، بيد ان تماهيها لا يعبر عـن الوظائف المألـوفة في مثل هذه المواقف (الترميز ـ التهكم ـ الاسقاط..) انها لغة دينية فحسب ، لدرجة تبدو معها ساذجة، سـذاجة المؤمن الذي لا يعرف كيف يقول ، فيقع على أكثر اللغات قداسة لعلها تنهض بعبئه الا انه على طول الطريق وبجرأة الجاهل يقول لغته هو وصوته هو.

ها نحـن نعود الى الايمان ، مـن التكاتـف الاستراتيجي الى القلـق الفرد، حيـث المسؤولية كـاملة ومتواضعة ايضـا لأنها مساوية لقـامة المؤمن. وفي النهاية قد تولد الحكمة لا كاستباق للخبرة او تجاوز لصيغة الذكاء العملي وتصنعه الصنعة ايضا، وانما هي الحكمة الطائشة، الملقاة عرضا مقرونة بالحكم دون تورع او حساب للمكاسب والخسارات.

صور تتابع ، صور مبهرة ، ولا نعلم كيـف ـ رغم كثافتها ـ تنقل هـذا الاحساس بـالاتساع، ذلـك أن ثمـة حقيقة تضـاء شيئا فشيئـا، الحقيقة التي تجذب اليهـا خيط المجاز، خيط اللغـة، وكلما اقتربت اللغة من صداقـة موضوعها حفـرت لنفسها طريقا هـو محصلة مخاطرتها كلها.

«وبعد ما كان جيشي جبارا وأرضي مكسورة
صار جيشي مكسورا بصداقة الحياة، وأرضي جبارة»

[٩] أنسي الحاج.. من أين يأتي الشعر؟

***

تناسقية التوحد في المكان / الزمن / الذات الأخرى

قراءة في نصوص العدد الثامن

عبدالغني السيد *

مدخل

تطالعنا (نزوى) بين صفحاتها دائما بموضوعات ثرية تستحق بلا شك وقفة طويلة أمام النهضة الثقافية التي تشهدها السلطنة الآن ليس من أجل مواكبة الركب الحضاري المتنامي فحسب بل إن عُمان بالفعل استطاعت في فترة وجيزة أن تجتاز هذا المد وتتغلب على قضايا فكرية مازالت تعاني منها بعض البلدان الأخرى بالمنطقة العربية.

هكذا تشي الموضوعات والمقالات التي تطرحها (نزوى) بعمق وجرأة، والحقيقة أننا لا نشعر إزاء صفحاتها التي تربو الى الثلاثمئة صفحة من القطع الكبير بأنها مجلة فصلية وأيضا لا نشعر بأنها مجلة محلية بحتة حيث إنها تستقطب كافة الاتجاهات والمدارس الفكرية والثقافية المتباينة من مختلف الأقطار وفي ذات الوقت الحفاظ على خصوصية عبق التراث العُماني الأصيل الذي نكاد نتنسمه من أريج دقة الطباعة والاخراج الفني الراقي عبر صفحاتها وعبر تفاوت أبوابها الثابتة ما بين الدراسات والمتابعات وقضايا السينما المعاصرة والمسرح والشعر....إلخ.

ونجد أن تلك الأبواب هي التي محورت منهج المجلة لتحدد بدقة اتجاهها الفكري من أجل إنقاذ وجدان وعقل المتلقي لمواجهة قضايا راهنة فرضها عصر الخصخصة والمؤتمرات التآمرية ورجال الأعمال المشبوهة حتى كاد المثقف العربي أن يتوارى خلف أطلال عصور الأدب السامي والفكر المستنير.

من هذه الأبواب نجد باب «نصوص» الذي يطرح نماذج من القصة القصيرة خير دليل على ثبات موقف (نزوى) الأدبي ولكن قبل الدخول في تفاصيل التحليل والنقد تجاه العدد الثامن - اكتوبر ٩٦ ــ ثمة ملاحظة أخرى هامة فلقد تميزت (نزوى) عن غيرها من الدوريات المتخصصة بالاهتمام الشديد بروح الفن التشكيلي حيث اننا نجد القصص والقصائد تصاحبها دائما اللوحات الفنية الراقية وكأننا نكاد نلمس - على سبيل المثال - من أية قصيدة منشورة أعماق روح الشاعر من خلال ألوان وخطوط اللوحة المقرونة بقصيدته وكأنها تجسد الأوزان والقوافي تجسيدا يتفق وإرهاصاته الذهنية وفي نفس الوقت يتهافت ومعاني مفردات القصيدة لتشكلا في النهاية اللوحة والقصيدة - تناغما وجدانيا يستشعره القارىء والمبدع معا.

هكذا نجد اهتمام هيئة التحرير في (نزوى) بالفن التشكيلي.

كان لابد من التنويه الى هذه الملحوظات إذ إننا نجد معظم المجلات الأدبية الأخرى لا تعنيها كثيرا إتاحة مساحات للفنون التشكيلية بشكل لائق وقد يرجع ذلك ربما لمبررات التخصص ولكن ذلك لا ينفي مبررات عدم قبول التلقي مما جعل القاريء الآن يمل وينفر من (روح) الكلمة الأدبية حتى وإن كانت موضوعية وجادة.الا أن (نزوى) تفادت تماما هذه الهنات وفي ذات الوقت أثرت جماليات الفن التشكيلي.

فاعلية عنصر المكان على متغيرات السلوك الانساني

يطرح العدد الثامن / اكتوبر ٩٦ إثنتي عشرة قصة وليس من باب المصادفة أن يدور معظمهاحول تأثير عنصر المكان على تقلبات الدوافع والرغبات وحميمية الحنين للأرض والطبيعة مما ينعكس على ذاتية الطقوس شديدة الخصوصية بصورة أو بأخرى لفرض تابو انساني يمكنه من الاستمرارية والتواجد الدائم بعد أن انقرض الكثير من فطرية الانسان الأول.

وتبدأ هذه المجموعة بقصة(عشرة أيام في اليمن) لخليل النعيمي ذاك الطبيب السوري الذي يقيم في فرنسا ويكتب عن اليمن ولولا التنويه عن تخصصه لعرفنا أيضا نظرا لدقة أسلوبه وبلاغة سرده انه يتخصص في الجراحة، وقد تبدو القصة للوهلة الأولى تجربة ذاتية للكاتب ازاء زيارته لليمن إذ أنه قد أفرد جانبا كبيرا لوصف معالم الوهاد والجبال والوديان عبر

★ كاتب من مصر.

بقاع اليمن المترامية بحيادية وصدق شديد ولكن من الغبن أن نؤطر محور القصة تحديدا ضمن أدب الرحلات والأقرب الى الصواب اننا بصدد تجربة يرتكز محورها على صراع نفسي تجاه محاولة الانسان للبحث عن هويته ووجوده أمام نواميس الطبيعة الصارمة وتحولات الكون ليلا أو نهارا. شروقا أو غروبا. تلك النواميس التي فرضت عليه طقوسا محكمة تهيمن عل مصيره وقدره.

يتألف النص من أربعة مقاطع سبقها إهداء رقيق مختصر (الى أصدقائي في صنعاء) وصنعاء - كما هو مبين بالقصة - لا صديق فيها ولا ونيس حتى فندقها الوحيد (سبأ) على ذكر الكاتب - تجرد من الأصدقاء ومن قبل كانت الطائرة تكشف عن وديان وأحجار عظمى وجبال مترامية عبر فضاء مفتوح تغمره شمس حارقة ويكتنفه الغموض والوحشة فيفقد الانسان إحساسه بروح الألفة. ومن خلال طرح المؤلف لمدائن وقرى اليمن نكتشف أنها الوحشة الضاربة في جذور النفس البشرية بكل متناقضاتها وان معالم التحضر للمدنية المعاصرة ما هي الا وهم وزيف أمام مجاهل الطبيعة بصرامة جدبها الشديد. ومنذ بداية المقطع الأول من القصة نجد «خليل النعيمي» يرصد هذا الجدب رصدا فنيا:

(الشمس تلامس مباشرة جسد الأرض. في هذا الخليط الملتهب أبحث عن الماء. عن نطفة خضراء تخصب العين. عن مرقد أو مسيل .ولكن دون جدوى لكأن الطبيعة التي وهبت اليمن كل شيء أخذت منه أيضا كل شيء. ماذا بقي لي غير أن أنظر وأن أتمتم . غير أن أتبصر . وأن أتحسر: أرض بلا ماء!).

فإذا كان الماء هو العنصر الرئيسي للحياة والاستمرارية والنهل الحضري. فستظل هنا فلسفة الكون قائمة إزاء طقوس الطبيعة التي تعد لغزا محيرا أمام الانسان ولن يستطيع هذا النهل أن يروي عطشه كلما فك رموز هذا اللغز.

أما «طالب المعمري» فينقلنا الى وهم الادراك بصورة ساخرة في قصته (الرأس) وأقرب الظن أنه يمتلك أدوات السرد التلقائي. (طالب المعمري) يمتاز باللغة الطلقة المباشرة التي تؤهله ككاتب روائي فالإفصاح عنده يمكنه من ذلك عن القصة القصيرة إذ أن الرؤية التخيلية عنده يستطيع أن يبلور بها عدة أحداث ومواقف وشخوص عبر لغة سردية مسترسلة يفهمها المتلقي دون جهد وغالبا ما تكون هذه اللغة مناسبة للرواية بينما لغة القصة القصيرة تعتمد على التكثيف والتلميح والايحاءات غير المباشرة.

(ملجأه الوحيد غرفته القابعة في حوش بيت الأسرة. آلات التكييف بحفيفها الخفيف تجعله أكثر حرصا في مشيته وتحركاته. بهدوء تام فتح باب غرفته. زوجته وأبناؤه الأربعة نيام خصوصا وانهم غير متوقعين لحركة مشبوهة في تلك اللحظات التي بدأت فيها أولى تحركات الديكة لعزف كونشيرتاتها الفجرية.

تململ النائمون وأحسوا بشيء بدا لهم على غير عادته . رفعت زوجته رأسها بتثاقل وأطمأنت أنه هو . لا أحد غيره يعملها في مثل هذه الساعة. وحتى لا يبلبل الموقف ويزيد الأمر تعقيدا انصهر في ملابسه من وقفته.).

ويذكرنا «طالب المعمري» في قصته هذه برائعة جون شتاينبك (اللؤلؤة) ففي رأس خور الملح يلجأ أحمد عمر وصاحبه أحمد خالد الى هناك تاركين وادي دقال بعد أن يئسا من انتظار أصدقائهما دون جدوى.. وفي خور الملح يتوهمان وجود لآلئ كثيرة تطفو مع زبد بأمواج الخور وتنتشر تحت أقدامهما فيهيمان بالخيال الى عوالم اللامعقول ويشطح هذا الخيال بهما الى آفاق الثراء والنعيم بفعل تأثير اجتراعهما الخمر التي لعبت برأسيهما.

وفي قصة (أبجدية البوح.. علياء) لآمنة بنت ربيع سالمين نجد عنصر المكان أيضا له دلالات شتى في تأثيراته الوجدانية لشخوص الكاتبة والحقيقة أن هذه القصة تعد من أفضل قصص المجموعة فبرغم أسلوب الكاتبة الذي يشي عن حداثة تكوينها الأدبي الا أن هذه البداية تشير وتبشر بخطوات ثابتة راسخة نحو الطريق الصحيح وان الكاتبة بصدد تجاوز المراحل الأولى لـ (أبجدية البوح):

(الى أي مدى يمكننا أن نحكي حكاية؟!

ربما للمدى الذي لا نعرفه والذي يجب ألا نعرفه (البقعة) أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في مدينة عمّان العاصمة. وتحديدا فيما بعد مدينة صويلح بقليل. في المخيمات تكمن تفاصيل الحياة المختلفة. المرغوبة واللامرغوبة وتظهر من بين أزقة شوارع المخيمات غير المسفلتة رائحة مختلفة لكل شيء حتى القاذورات تكتسب رائحة يصعب تحديدها).

هكذا تبدأ آمنة سالمين أبجديتها بحذر ازاء محاولة الاجابة على نفس السؤال الذي أطلقه .. «علي شلش» في يناير ١٩٧٨ عبر الفقرة الأولى من كتابه النقدي الأول (عالم القصة) فدخل به (عالم النقد) من أوسع الأبواب لكن السؤال ظل معلقا وسيظل بلا اجابة.

أما المدى الذي لا نعرفه فهو ذاك المكان الذي تحاول الكاتبة أن تؤسس عليه البناء الدرامي حيث تطرح في سطور قليلة موجزة معالم (البقعة) بمخيماتها وأزقتها القذرة الضيقة والخليط المتناقض للنفايات التي فرضها لا إراديا تفكك الكيان العربي. ومن هذه الهلاميات والتناقضات تنسج الكاتبة تدريجيا ملامح وهوية اللاجئة «علياء/المحور» التي ينعكس

عليها بالتالي خليط متضارب غير محدد لتكوينها النفسي. فهي شخصية زلالية متناقضة الانفعالات أقرب الى شخوص «كولن ويلسون» التي لا تنتمي الى وجود حقيقي.

فمن مخيمات (البقعة) بالأردن تولد الأجنة بلا هوية محددة حيث لا أرض. لا أب . لا أم. لا وجود وكأن مصطلح (البقعة) قد فرض معناه على كل شيء حتى على الأطفال الذين تلوثوا ببقعة شاذة لا بلازمية والذين يعرفون يقينا أنهم لم يولدوا إلا ليموتوا فبعد أن فقدوا الأرض والأهل والأمان فقدوا أيضا الاحساس بالزمن.

إذن فهذه التجربة القصصية تنسج دائرة محيطها الخارجي وصف للمكان بأسلوب تقريري أما مركزها المحوري فهو وصف للشخصية بسلوكها المتضارب وانفعالاتها بأسلوب فني بعيد عن التقريرية حتى تستطيع الكاتبة الحفاظ على المسافة بين المحيط والمركز . وخلال هذه المسافة بين هذا وذاك تمور الأحداث والمواقف بين الأسلوبين التقريري والفني بصيغة ضمير المتكلم. وهنا لنا وقفة ازاء عدم قبول بعض النقاد للنص الأدبي عندما يلجأ الكاتب أوالشاعر الى الأسلوب التقريري. وقد شغلت هذه الناحية الكثير من الآراء النقدية ما بين مؤيد ومعارض. والحقيقة أن هذا النوع من الاسلوب لا يعيب طرح الكاتب لأفكاره وإرهاصاته وفقا لبنية المضمون ذاته طالما استطاع أن يوظف أسلوبه لبلورة رؤيته فنيا. فعلى سبيل المثال نجد أن ثمة تجارب قصصية كثيرة مضمنة بفقرات كاملة من صفحات الجرائد التي تعد شديدة التقريرية ذلك حتى ينمي بها المؤلف تدعيمه للحدث والبناء الدرامي خاصة حيال اختياره لمكان له فاعليته على المتغيرات السلوكية للشخصيات المطروحة.

الحنين الى العيش في زمن غير هذا الزمن

ينسج «يحيى بن سلام المنذري» مضمون قصته (رماد اللوحة) بصيغة ضمير المخاطب التي تغلب عليها مفردات فعل الأمر. ولقد ألفنا هذه الصيغة عند يحيى حقي في رائعته (البوسطجي) ثم عند يحيى الطاهر عبدالله وخصوصا ازاء تجربتين هامتين الأولى مجموعة (أنا وهي وزهور العالم) والثانية رواية (تصاوير من الماء والتراب والشمس) والآن يأتي كاتبنا «يحيى المنذري» ويبدو — ولا أدري سر هذه المصادفة البحتة — ان هناك علاقة ما بين هذا اللون من القصص وبين الموسومين بـ(يحيى حقي/يحيى الطاهر/يحيى المنذري) فمثلما وجه يحيى الطاهر السرد المخاطب لاسكافي المودة كما وجه يحيى حقي نفس الصيغة لعباس حامل بريد «كوم النحل» نجد يحيى المنذري يوجه خطابه لسلمان الذي عانى شظف العيش في مرحلة طفولته بالقرية ازاء عنت وجبروت أبيه له والفقر المدقع الذي كان يحيق بأسرته مما أدى الى عدم استمراره لاستكمال دراسته فينتقل الى المدينة للعمل كمراسل بأحد الدواوين الحكومية الا أنه يظل محاصرا بنفس العنت والجبروت ازاء سخرية زملائه ومديره منه واستهجانهم قدراته وأفكاره. والكاتب هنا يستخدم رنين الجرس المتوالي في هذا الديوان الحكومي دلالة غير مباشرة كمعادل موضوعي لرنين الجبروت الزمني سواء في مرحلة الطفولة أو مرحلة الرجولة، فلا مناص من الحصار والخضوع لذاك الرنين . كما يستخدم أيضا تهرؤ الجدران في الغرفة التي يعيش بها دلالة على تهرؤ التكوين النفسي والحياتي لسلمان. حتى باب (الحمام) المخلوع لا يكشف عن سلمان فحسب بل يجرده من أبسط الحقوق الانسانية ونواميس الحياة العادية بكل ماضيها وحاضرها ومستقبلها ان كان هناك بالفعل بادرة أمل لمستقبل يتراءى في الأفق.

إذن فعنصر الزمن في قصة (رماد اللوحة) لا يتحقق إلا من خلال لجوء يحيى المنذري الى إظهار موهبة بطله، فسلمان لديه امكانات راسخة لتوظيف مشاعره عبر لوحاته ورسوماته فإذا لم تتوافر قدرته على تجاوز حصار الزمن لما يحيق به فهو يتجاوز هنا من خلال وعيه بالفن التشكيلي، فاللوحات رمز لاستمرارية الحياة. وسلمان يدرك أن هذا الوعي يمكنه من تحقيق التوازن بين محاولة الحد من الضغوط النفسية والأيديولوجية وبين محاولة التوصل الى زمن رمزي آخر يختلف عن الزمن الواقعي المفروض عليه. الا أن الكاتب في النهاية يعمق دلالة الحصار أكثر.

عندما تتساقط طبقات الجدران شيئا فشيئا وتتسع هوة فتحة الباب المخلوع للحمام ويسخر الزملاء من رسوم سلمان كما يعنفه مديره أكثر فهنا يدرك سلمان أن امكانية تحقيق التوازن مستحيلة وترجح في داخله كفة الضغوط إذ سيظل شبح جبروت الأب جاثما على أنفاسه وممثلا في ظلف الزملاء والمدير والزمن.

أما قصة (الموتى لا يرتادون القبور) لحسن رشيد فهي كما هو مبين بالعنوان ـ تجربة تطرح رصدا فلسفيا متحجرا لحالة انطوائية تعيش معلقة بين اجترار الذكرى وبين الخضوع لما آلت إليه من مصير ولم يتعمق حسن رشيد في النفاذ الى الشخصية أو البنية الدرامية لهذا المصير أو الشخصيات الأخرى الكثيرة التي وردت بالقصة ولكن أتى كل ذلك مهمشا ومسطحا، ولم نعرف بالقدر الكافي مدى أبعاد الاغتراب الحياتي أو النفسي للحارس الليلي «سلوم» الذي كان يعمل في البحر عند سيده «النوخذة بو خليفة» وأيضا لم نعرف طبيعة عمله بالضبط سوى أنه كان يساوم على ارتقاء الصاري المرتفع في هرج ومرج ولقد حذره سيده وزملاؤه أكثر من مرة كي يكف عن مزاولة هذه التصرفات الصبيانية العابثة لكنه لم يمتثل وظل يتمادى لأنه كما ذكر الكاتب ـ (كان يعشق المخاطر والتحدي)

ولا يعشق الكفاح والعمل من أجل لقمة العيش والسعي للرزق حتى ذات مرة انزلقت قدمه من الصاري فسقط على ظهر (الدقل) فكانت تلك السقطة هي التي أعجزته فاضطر الى العمل كحارس ليلي يعيش على بقايا زمن وذكريات ونفايات حياتية لا استقرار فيها ولا أحد يتعاطف معه حتى الكاتب نفسه لم يبلور هذا النموذج بلورة مقبولة إذ جاء مضمون القصة متناقضا متضاربا فالكاتب يقول في فقرة:

(سلوم عرف الحياة . ولم يكتشف فيها سوى الجانب المظلم ... أصدقاء؟! هذه الكلمة لا تعني له أي شيء . بيت ؟! وأسرة؟! أم أولاد؟! لا يشكل هاجسا حقيقيا له.. ومع هذا فهو يتنفس ويأكل ويشرب. في المساء يضع رأسه على المخدة وينام هل ينام سعيدا ؟! لا يعرف أحد هل يبكي ؟ هل يتألم؟ لا يعرف أحد .. سلوم سر غامض) وفي فقرة أخرى يقول:

(إنه حارس ليلي وأحب هذه المهنة .. فهو قد قطع صلته بالماضي.. ولا تشغله صداقات هذا العصر. وهو لم يرتبط بزوجة .. وأولاد.. يتحدى ذاته والحياة.. محصور داخل الاطار الذي يعيشه ولا يحب الخروج منه).

فكيف يتفق من هاتين الفقرتين معنى حب سلوم للمهنة كحارس ليلي ومعنى (في المساء يضع رأسه على المخدة وينام) وأيضا معنى عدم اكتشافه للحياة سوى الجانب المظلم وهو نفسه بعيد تماما عن تقدير الأمور دون مبرر.

أما بالنسبة للسرد عند حسن رشيد فاللغة كذلك ـ سطحية هشة تفتقد الاسلوب القصصي الفني شكلا ومضمونا. ولجوؤه الى الرصد الفلسفي الكثير أثقل الرؤية الدرامية وهرأ مفردات الطرح التلقائي.

وتأتي قصة (كشكانو) لجبار ياسين التي تعقب مباشرة تجربة موتى حسن رشيد خير درس للأخير وخير دليل على توظيف الطرح التلقائي توظيفا فنيا دون اللجوء الى الرصد الفلسفي إذ أننا نستشف من خلال تلقائية السرد مدى الأبعاد الفلسفية عند الكاتب دون حاجة الى التصريح بذلك لأن من أهم عناصر أسلوبية القصة القصيرة ـ كما أسلفنا ـ يعتمد على التلميح لا على التصريح.أيضا نجد الحوار عند «جبار ياسين» مكثفا وموجزا لا يغدق في التفاصيل الزائدة التي قد تحيل المتلقي الى فرض رؤية الكاتب عليه.

(ـ صباح الخير،،

قال لي وقد انفرجت شفتاه عن ابتسامة جميلة . حييته دون أن أحيد ببصري عنه فقد كنت غير متأكد مما حصل بالأمس . خامرني انطباع بأني قد حلمت بهذا في يوم ما . لكنني لم أتذكر تفاصيل الحلم.

ـ هل نمت كما ينبغي؟! لقد رأيتك متعبا وانت تعود هذه الليلة.

كنت ما أزال أبحث عن الكلمات فلم أجبه. انصرفت الى المطبخ وبدأت بشرب قهوتي محملا بشعور الغضب والحرج لما يحدث في بيتي).

فقصة (كشكانو) ترصد حالة التوحد مع الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله سواء في المدن البعيدة حيث الغربة أو داخل الوطن ليظل يلاحقنا ـ هذا الزمن ـ في أي مكان ويطالعنا دائما بصوره الكثيرة حتى يرغمنا على تناولها واجتراعها ويترك لنا في بيوتنا حقائبه ومعاطفه الجوجولية قسرا أو ارتضاء.

وإذا كان الزمن قد أخذ شكلا من أشكال الرمزية في (كشكانو/ شجرة الحياة المزروعة عند التقاء النهرين). فإنه في تجربة جمال أبو حمدان (عودة الى مسقط الرأس) يأخذ شكلا ميتافيزيقيا يدور حول جدلية ثنائية الموت والميلاد أو ثنائية فلسفة صرخة الفراق الأخير في مواجهة صرخة اللقاء الأول حيث يرصد الكاتب مشهدا لرجل يكتشف في مثواه الأخير أن ميلاده لا يختلف كثيرا عن مماته وأن الخط الرأسي الممتد الجنائزي. وعندما يتقابل الخطان في نقطة ارتكاز واحدة سواء كانت في القبر/النهاية. أو الرحم /البداية تذوب مفردات المشاعر التي تدفعنا الى الحزن أو الفرح فلا قيمة حقيقية لمعاني الدمعة الأخيرة أو الضحكة الأولى:

(قام اليه أبواه فاحتضناه مودعين ، وقام هو الى ابنائه فقبلهم مودعا. ثم ارتقى الى نعشه وتمدد فيه. وما وجد حاجة الى اعلان موته إذ أن واقع الحل ينبي عنه.)

جدلية البحث في الذات عن مكنونات الذات الأخرى

تلتحم أجساد الطالبات عند مجمع العبدلي وتتوحد نفوسهن أمام جامع الحسين الزاوي بنفس المكان. ومجمع أو ميدان العبدلي سوق كبيرة تزخر بشتى أصناف البضائع واللوازم داخل السوبرماركتات وعند مكتبة دار الفكر يرحن يبحثن بشغف عن المراجع التي يعتمدن عليها في تحصيل العلم وأثناء هطول الأمطار يأخذ الالتحام شكلا آخر من أشكال التوحد الروحي عندهن. ترصد «آمنة سالمين» بعمق أكثر هذا التوحد وهي برفقة خليلتها «علياء» في محاولة للانصهار داخل بوتقة التغرب الجماعي فكان رذاذ المطر يتحول الى شعائر طقوسية تطهر وتغسل أجسادهن من علق المشكلات اليومية العادية. ووصف المطر في قصة (أبجدية البوح) لم يكن وصفا نمطيا تقليديا يعبر عن صورة عابرة من صور مناخ الطبيعة لكنه كان يحمل دلالات حسية لرصد مشاعر واحدة تتآلف حيالها النفوس وتتطهر وتتعانق تحت ظلال مصير واحد وقدر واحد قد شمل الجميع وفرض صقيع الاغتراب والألم تجاه

بنات هجرن الوطن ليبحثن عن مستقبلهن فتنداح من دموعهن مآسي الذكريات الغابرة عبر ترانيم فيروز أو إيقاعات الجلوة في الأمسيات الدافئة. وحينما تطرح الكاتبة حالة فراقها بعلياء أثناء موتها تذوب المشاعر وتتفتت، فبعد هجران الوطن من أجل المستقبل تتهاوى تدريجيا الآمال والطموحات فتبدأ بالتالي تتغير الصورة الرصدية للمطر الذي كان يحمل دلالات التوحد حيال نفوس البنات المغتربات إذ أصبح يأخذ دلالات أخرى تحمل في طياتها علامات التفكك والانزواء والهروب من جديد الى خندق المشكلات اليومية العادية لكل فتاة على حدة بعد أن انهارت قضية الشعور بالألفة والاستيطان والأمان الوجداني. ولعل الكاتبة تلوح من بعيد براية إنذار تحذر من سرابية المستقبل مادام الوطن لا قيمة له. وفي هذا المعنى لنا وقفة تجاه اللغة القصصية عند آمنة بنت ربيع سالمين وهي تعبر عن حالة التفكك الوجداني إذ أنها نجحت في توظيف هذه الحالة حين استعاضت موت بطلتها علياء/الشخصية المحورية باللجوء الى استرجاع مآثر طيور الصدى التي كان نواحها وعويلها يجتاح تراثنا العربي القديم. كانت تلك الطيور تملأ الفضاءات كلما زهقت أرواح الشهداء تباعا فتنطلق من الرؤوس النازفة ليس تعبيرا عن حالة تمرد أو غضب إنما تحذير لتردي الكيان الوجودي للعرب وهذا ما نلمسه بالفعل الآن فبعد أن انتهت عصور النخوة والتآلف القبلي تذوب الآن نخوة التآلف القومي العربي ومازال يرفرف في الفضاء طائر الصدى الذي يعرف في الشرق الآن بعصفور النار.

أما في قصة (رماد اللوحة) ليحيى المنذري فنجد رصدا لعصفور النار في صورة رمزية غير مباشرة:

(ذات يوم رسمت شجرة أوراقها سوداء وثمارها رؤوس آدمية منها ناضجة ومنها ما لم ينضج بعد وتبدو الشجرة في اللوحة أكبر من المدينة وانها غائرة في سماء مليئة بالغربان وطيور أخرى غريبة الأشكال. وبعد رسمك لها تمعنت فيها جيدا مما أثار في نفسك الكثير من الأسئلة ولأنك رسمتها بعد يوم كئيب وحارق انتهت ليلته بكوابيس كثيرة حاولت أن تستغيث بكل قوتك وحاولت أن تنادي أمك كي تحضنك وتقرأ عليك آيات من القرآن الكريم تحفظك من كل سوء.

لكن أمك الآن بعيدة عنك في القرية).

وغياب الأم في هذه القصة يعادل غياب الوجود الذاتي فهي الصديق الحقيقي للابن فالجميع يسخرون من سلمان ويشتمونه ويركلونه بحجة الدعابة البريئة ولعل تلك السمة الجديدة نجدها تستشري وتتفاقم الآن عند الأجيال المعاصرة فلقد فرض عصر زغللة الستالايت والسيارات الأتوماتيك طبيعة غريبة عن طبيعة الشرق إذ أصبح الاستهتار والتراشق بالدعابات السمجة الاستفزازية من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية التي كانت منذ زمن ليس ببعيد تتسم بالجدية والصلابة ولكن ما إن ذاقت طعم الرفاهية تغيرت وتبدلت.

وأخيرا نأتي الى ما كتبه محمود الريماوي تحت عنوان (أرواح أكثر عددا) وهو نموذج لا يختلف كثيرا عن آلاف النماذج التي تنشر ضمن ما يسمى بأدب الخواطر أو بالأحرى أدب جبر الخواطر الذي تلاشى واندثر بمرور الوقت مع ظهور المناهج النقدية المعاصرة التي تحاول الانفتاح الموضوعي على التجارب والنصوص الأدبية الحديثة بحذر شديد. وبلا شك ان التلاحق المستمر لهذه النصوص الفكرية الجادة واختلاف تميزها وتنوعها قد أثر بالتالي تأثيرا شديدا على أصحاب الأقلام النقدية والتحليلية ودفعتهم لطرح مفاهيم جديدة على الساحة وبالتالي أيضا انزوى أدب الخواطر فهو لا يمس بأي مستويات التلقي المعاصر ولا ينتمي لجنس أدبي ثابت. لا هو بالقص أو الشعر أو النثر أو النص الأدبي الموضوعي:

(واختلينا تحت عزيف الأجراس
نسترجع المستقبل معا
ونحتسي من كأس واحدة
ولكم هالني كم تخطيء
.. ويحها نفسي كم تخطيء
وقد خبرتني من قبل
إن ضقت بصمت
من دخان وحديد
أبدلته بصمت.)

فكما هو مبين من هذه الكلمات المرصوصة لمحمود الريماوي لا نجد سوى مفردات غثة غير ثابتة تفتقد الموضوعية والتريث من قبل الكاتب الذي يحتاج الى قطع مشوار طويل جدا مع نفسه ليقرأ بعمق ويتفهم بوعي التجارب والنماذج القديمة والمعاصرة معا من خلال الكتب والتراجم والمصادر التراثية الدسمة لا من خلال ما يطرح في الصحف أو المجلات غير المتخصصة.

المرأة .. لها ألف ظل

قالوا عنها أنها الكائن البريء الغامض.. وقالوا انها النور والنار . الثمرة والجمرة.. والحديث عن النساء حديث شيق وممتع ولا ينتهي عند رؤية ثابتة كمدلول جسدي يتمثل في عنصر انثوي ننتظر منه ما يمن علينا به من خلف أو مدلول حياتي عابر يحول الفراش الى بستان نرتع فيه ليلا بعد عناء النهار لنلتهم ثماره بنهم ونتنسم أرائجه الوردية العبقة. ليس الأمر كذلك فلقد تغيرت هذه المفاهيم ولاشك أن من يكتبون عن المرأة من منظور جنسي فحسب مازالوا يدورون حول أنفسهم بغية التحرر من ضيق ما يعانون منه. أما في الأعمال الأدبية فلقد تحولت المرأة الى كائن رمزي يعكس صورا شتى لأكثر من مفهوم.

لقد تراءت عند نجيب محفوظ رمزا للحارة وعند حنامينا رمزا للحرية المتمثلة في هدير أو سكون البحر، وعند عبدالرحمن الشرقاوي رمزا للأرض، كما تناولها نزار قباني رمزا للثورة وتراءت عند يوسف ادريس رمزا للتمرد على نواميس الجسد بينما كانت الروائية توني موريسون تعمق هذه النواميس من خلال الترميز بالطقوس الزنجية لا من خلال الترميز بالجنس كما فعل يوسف ادريس.. وما أكثر الدلالات التي تناهض العنصرية عند المرأة.

ولكي نقترب من هذه الدلالات لما بين أيدينا من نماذج سنجد على سبيل المثال تجربة جريئة جدا لمرهون العزري الذي يقتحم أسوار عالم الخدم والحشم عبر نسوان (خاش باش) المرهونات بسلطة وسيادة الرجل عليهن ولأن تلك النسوة كن يرضخن بسرعة لأي ظل يطوي تأججهن فلقد سن رجالهن نفس شريعة هارون الرشيد عندما لجأ الى إخصاء خدامه وحراسه حتى لا ينالوا من جواريه ومحظياته. وفيروز في قصة (بضاعة المقبرة) لمرهون العزري أحد عبيد خاش باش الوحيد الذي نجا من الخنث في هذه القرية الظالم أهلها التي تشهر قمم أبراجها العشرة فوق الرؤوس وكأنها الوصايا العشر فكل من يخالف احدى هذه الوصايا فرأسه لا تسلم من السيف وجثته لا ما كان لها في القبور خاصة النساء والعبيد.

والقصة تتألف من أربعة مشاهد متناسقة وفقا لوحدة مضمون كل منها ففي مطلع المشهد الأول يركز الكاتب على طرح (بضاعته) بوصف «خاش باش» وصفا سينمائيا بأبراجها العشرة وشكلها الدائري وكأنه حصار طروادي يفرض نواميسه القاسية على النساء والرجال الأسياد منهم أو العبيد بلا استثناء . بينما في المقطع الثاني يلجأ مرهون العزري الى الوصف النفسي لبطله فيروز بلغة تحليلية بحتة تختلف عن الأسلوب السينمائي، أما في المقطع الأخير من المشهد الثالث فيصف الكاتب حالة فيروز مع اصطدامه بالحلم/الذات الأخرى المتحررة من قيود سيده والتي تشارك الطموحات الجسدية لزوجة مخدومه الأولى غير عابئة بنواميس الأبراج العشرة أو نواميس الحصار الدائري. فالمرأة هنا رمز لقهر النفوذ حتى وان كان نفوذ الموت المتمثل في نصل السيف (لاحظ دلالة الاسم المشترك «فيروز» أي الحجر الكريم الأملس رغم انعدام شفافيته).

أما بالرجوع الى تجربة طالب المعمري (الرأس) سنجد المرأة ترمز الى عنصري الحلم والواقع معا في مواجهة الصدام بالطموحات الذاتية حيث لا فائدة من امتلاك يخت اليزابيث الثانية، عندما يخيل لأحمد عمر أحقيته في الثراء المفاجيء - ولا فائدة أيضا من امتلاك الكيان الأبوي عندما يواجه أم أولاده الأربعة الغارقة في النوم. فالمرأة هنا - سواء كانت اليزابيث أو الزوجة - تهيم بظلالها فوق الرغبة الدفينة داخل الرجل الذي يظل يبحث عن أي كيان مادي يحقق له الوجود والاستقرار : (سأشتري بهذه اللآليء يخت الملكة اليزابيث الثانية. لن أكون أنانيا. سأجعل اليخت يرسو في الواجهة المقابلة لي في المياه الدولية).

ونلاحظ في هذه القصة أن طالب المعمري يتعمد الايماءة بالأسماء المشتركة حيث يضعنا أمام «أحمدين» للدلالة على مزج سمات متقاربة بين «أحمد عمر» و «أحمد خالد» ثم يتلاشى هذا المزج شيئا فشيئا إزاء مواجهة الطموحات الفردية لكل منهما عندما يلوح شبح المرأة الرمزي، فالقصة إذن تجربة تشكل قوائم متقابلة متناظرة تتفاوت خلالها نسب الصدام بين الوهم والحقيقة أو بين أحمد الطامح وأحمد الشاعر أو بين اليزابيث والزوجة.. وهكذا .

(الظلام مازال ممسكا بخيوطه على الرغم من بهجة القمر الخجولة في مثل تلك الليلة من شهر أكتوبر. وعلى عجالته التي تناسب مثل هذا الموقف . أسرع أحمد خالد الى بيته حيث أخرج أكبر كمية من تلك اللآليء يحاول أن يخفيها عن زوجته وأهله، فالبيت مشترك لاكثر من أسرة، ضربات قلبه تتسارع من أن يصطاده أحد على تصرفه . المكان الآمن صعب وجوده).

أما عن عنصر الأمومة الطاهر الذي يحنو بظلاله الوارفة على الانسان فنجد يحيى المنذري ـ صاحب السرد بصيغة ضمير المخاطب ـ عندما يلوح براية التجرد والتداعي فهو في ذات الوقت يرسم صورة صادقة غاية في الرقة والشفافية حينما يتطرق الى رصد معالم تلك الأمومة / الكيان فهذه اللوحة هي التي تبعث فيه الحياة والاستمرارية من جديد بعد أن أسقطته عوالم التجريدية المتمثلة في تناحرات الآخرين.

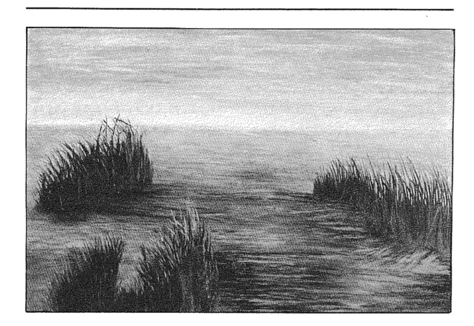
(أشعلت عود ثقاب فركضت ناره تلتهم اللوحة. احترق جميعهم وصاروا رمادا إذن ليتجرأ الصباح مرة أخرى أن يركل ناحية الشارع. وليتجرأ مرة أخرى هذا الجرس أن يعلن عن شبحه القاتل. سوف ترسم لوحات كثيرة وتحرقها كي ترتاح من الجميع ما عدا لوحة لأمك.)

وأخيرا تجدر الاشارة من خلال ما قدمه هذا العدد من نماذج فمن الملاحظ أن القصة العمانية المعاصرة تخطو خطوات متقدمة على الساحة وأنها أتاحت لأسماء جديدة رسوخا وثباتا مثل طالب المعمري ويحيى المنذري وآمنة ربيع سالمين ومرهون العزري وسالم الحميدي وبلاشك أن هناك العديد من الأسماء الأخرى. بلا شك أن جمال وروعة الطبيعة العمانية تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة كلما رنا الى الجبال المتفاوتة الاخضرار كل صباح وندف السحب الهادئة تنساب على قممها. أو كلما استرق النظر عند الغروب الى الساحل الخليجي المتد والشمس تقبل مياهه الرقراقة قبلة الوداع البرتقالية.

* * *

التعبيرية الشعرية «من الرماد الى الرماد»

عبداللطيف الأرناؤوط *



يعتمد أسلوب الشاعرة «عـائشة أرناؤوط» في مجمـوعتها الشعرية «من الرماد الى الرماد» على خصائص لغوية بمتحولات اجتماعية وجمالية مشتركة ــ مصوغة بلغة رمـزية وبـدلالة محددة وواضحـة، ويقـوم التعبير لـديها على التهـويـم الأدبي، ويعكس موضوعات ذاتية بعيدة عـن الحاجات الانسانية العامة، خارجة عـن نطاق التصنيف الأسلوبي النقـدي ومستعصية على الخضوع لنموذج وضعي ثابت.

ولابد للناقد الأدبي أن ينطلق من هذه النقطة لدراسة الأبنية الشعرية لدى الشاعرة، بحكـم أنها تكون لغة خاصة على منظور التعبير وخصـائصه، والقـدرة على التـوصيل ، معتمـدة على أن الخطـاب الشعـري في الـواقـع هـو خطـاب مـزدوج يقـوم على المستويين التعبير والمضمون وطبيعة العلاقات بينهما.

وعلى الرغم من أهمية فكرة التوصيل الجمالي ومحوريتها في التعبير الشعـري لابد مـن الاعتراف بـأن التـواصل ذو طبيعـة نسبية بين الشاعرة وقرائها ، فالقاريء يتدخل في خلق القصيدة من خلال تصـورها الأول ممارسا فعـاليته من داخل الشـاعرة ذاتها، فيتابعها بفهم خاص وذاتي ، وأن تقبل القصيدة هو الذي يمنح القاريء استعـدادا أوليا للقراءة قبل الدخـول في النص، ثم ينمو هذا التقبل ليغـدو لونا من المشاركة في اكتشـاف وممارسة لـذة النص التـي قـد تصل الى حـد التماهـي معه، وقـد يجاري القـاريء الشـاعـرة دون أن يكـون قـادرا على تحليـل النـص بالأدوات النقدية الاجرائية ، ونظرا لصعوبة المادة الشعرية التي تقدمهـا المجموعـة الشعريـة فإن ذلـك يفرض محاولـة للشرح والتفسير لأن مجاراة الشـاعـرة لا يقـدر عليهـا إلا القـراء المتميـزون، يختلف فهمهـم بـاختـلاف قراءاتهم ومستـويـات نضجهم الفني.

وإذا كان التـوصيل الشعـري مرتبطا بـالعناصر المعقـولة وغير المعقولة في الشعـر المعاصر، فإن كثيرا من القـراء يتوهمون أن الشاعرة لا تعرف عقليا ما تـدل عليه قصائدها ، وسرعان ما ييأسون من التواصل معهـا، علما بأن الشاعرة شأنها شأن أي شاعـر يستخدم في تعبيره التكثيف الشعـري. وتعرف تمامـا ما تقول ولكن بطـريقة الحدس لا بالطريقة العقليـة التي تقوم على الوضوح والمباشرة.

ومهما يكن فإن التعبير الشعري في شعر «عائشة أرناؤوط» يقوم على دلالات مضمرة يتلقاها القـاريء وكأنها ضباب كثيف يخفـي تحتـه البعـد الـذهنـي الـذي يستعصي على التحليـل إلا بالدراسة الجادة ، التي قد لا تصل الى تطابق في النتائج بحكم أن

★ كاتب من سوريا.
اللوحة للفنانة وفاء النجار ـ سلطنة عمان.

التواصل الأدبي يضفي على الأثر معاني عديدة حسب ظروف التلقي ومستوى التواصل.

ولا يجد القاريء عسرا في متابعة الشاعرة حين تكون الوحدة الكلية للقصيدة واضحة، مما يساعد على تمثل معناها الكلي مهما بلغت نسبة التكثيف والتشتت حدا من الغموض في قصيدتها «النرد» وهي مرثية لأخيها الفنان المبدع الراحل «عبدالقادر الأرناؤوط» لا تعوق الانزياحات الشعرية فهم القاريء المزود بحد أدنى من الثقافة . تقول:

وراء طاولة نرد
قدماك تلتحمان برطوبة العشب
لم نكن نعرف أنك تحث الخطى
نحو تكور الجنين
لم نكن نعرف أنك
تنجز ما تبقى من الدائرة
في فراغ يشع برماد النجوم
الماء وقشرة الليل
يقفان منذ الفجر لحراستك
أزحت نظرتك الأرضية جانبا
لترصد رغوة كوكب يكتمل
ووردة الشوك تتوج حجابك الحاجز

وعلى الرغم من احتواء النص بنى تنتمي الى الخيال، وغموضا في بعض تراكيبه السطحية ، وتشتتا يتصل بمستويات المنطق اللغوي وبعض الاشارات الى رؤية خاصة للوجود «تنجز ما تبقى من الدائرة» فإن هذا التشتت وذاك الغموض لا ينفيان وضوح المقاصد الخفية للشاعرة، فأخوها الراحل أصيب بالسكتة القلبية وهو يلعب بالنرد، فاتحد جسده بتراب الأرض، وأسرع في الرحيل نحو «تكور الجنين» . والشاعرة تربط بين الولادة والموت، وتتصور الوجود على شكل دائرة يرتد فيها الانسان الى نقطة البدء مثلما تحترق النجوم في المجرات لتولد كواكب جديدة من رغوة السديم، فليس غريبا أن يكون الماء «وهو بداية كل الكائنات» وقشرة الليل «وهي رمز الموت والنهاية» يتضافران معا لحراسة الراحل الذي ربما لم يكلف نفسه عناء السؤالين:

لماذا أبقى؟؟
لماذا لا أبقى؟

لأنه كان منصرفا عن وجوده ومعناه في عملية الانجاز الابداعي، فكان موته قمة اكتماله. لأن في موت الفنان تحريرا له من قيود الأرض (ليرضع لبن المجرات) وليكون «أكثر أمنا».

ونلاحظ أن النص يملك حدا من الحسية قيدت التجريد، وخففت من حدة الكثافة الشعرية والتشتت اللغوي وأسلوب الشاعرة فيه هو ذلك الأسلوب الحيوي الذي يصفه الدكتور «صلاح فضل» بقوله:«هو أسلوب يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعاشة ، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية مع أنه ينمي درجة الايقاع الداخلي.. ويطمح الى بلوغ مستوى من الكثافة والتنويع دون أن يفرط في التشتت ويستخدم أقنعة أسطورية تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية وقد يميل الى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة».

على أننا قد نجد لدى «عائشة أرناؤوط» في مجموعتها أساليب تعبيرية أخرى كأسلوب التجريد الكوني الذي «تتضاءل فيه درجات الايقاع والنحوية الى حد كبير مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتت واستيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية وترتفع درجة الصورية اللامعقولة» وقد عبرت «عائشة» عن ذلك النمط من التجريد الكوني في المقدمة فهي تقول: «تحولات الكلمة تهاجم احتمالات الحواس.. نحو هذا الطقس العلوي ترفع النصوص جذورها وتتطاول قشور الكلمات خارج المادة محمومة باللاتجانس الاخاذ، ملغومة بالنور تتجاوز إمكانية الحدس» إلا أنها كانت تشعر بالألم حين لا يسعفها تعبيرها لبلوغ هذه القدرة التجريدية الكونية:

أيتها الكلمات المعكرة
في مهاجع الصيغ الرسمية والألقاب
أيها القلم الذي غادرني
وكان مرصودا للانتفاض في سمت النجوم
الذي كان له أن يتحول الى سنبلة مكتنزة
هو ذا غيابك يرميني
في جائحة الروح
الظلال تقتلع بتلات الكلمة
في معسكرات الصباح
اللغات باتت لا اتصال
وأطراف الجناح مروحة للمتحذلقين

وهي تعبر عن قلقها وعجزها عن امتلاك لغة (اللالغة) التي تفر من أصابعها:

«ربما كان الحلم مفرا يباعد بيني وبين تأصلي
في عبثية اليومي
ولكن الجحيم الأشقر الذي يتضاعف فيّ
وحولي يمنع اجنحتي الشمعية من عبور
تلك المسافة الضوئية بين جلدي
وحلم يسكنني»

ومع غياب الايقاع الخارجي في قصيدة النثر تعمد الشاعرة

الى ألوان من المقابلات والتناظر الذي يوفر لقصيدتها بعض الايقاع النفسي المتقابل أو المتعارض مع تكرار اللازمة:

لا شيء هنالك
لا شيء هنا
الفراغ المليء باحتمالات الكون
يمر من موشور جسدي
لا شيء هنالك
لا شيء هنا
كرملة الصحراء
سعيدة في مكانها تحت الشمس
لا شيء هنالك
لا شيء هنا
الوردة الانية تشرق .. تتأمل
ثم تدع بتلاتها تسقط دون عناء
دون حزن
ودونما غاية
ولادتي وموتي متعادلان مع النظير
معا كانا دائما هنالك
أينما وجدت
هنا.. أينما أوجد
اللحظة الحاضرة
اللحظة التي تجمع الأبد والأزل
التي تغلفني لأنتشي
لأعرف نفسي فيها
ولأعرف ذاتي بها

وهذه القصيدة نموذج لقصائد حفل بها الديوان تستبطن فيها الشاعرة ذاتها، في رحلة الى أعماق اللاوعي، حتى ليقف المرء مذهولا أمام قدرتها على تحميل اللغة ما لا طاقة لها به للوصول الى وصف التجربة الداخلية بصدق كقولها:

خريطة جسدي لم تعد تحمل أسماء مدنها
ولا تحمل كثبانها الرملية
أتسابق مع العناصر التي كنتها
أحاول العبور الى صورتي
وشم الأبجدية يتلاشى عن الأدمة
وثغاء حارات الطفولة يتمعدن في أحشائي
كما لو أنني أتعامد مع العظام
أدخل الكلمة وأخرج من جهة الصمت
أتهجى قافلة الخلايا التي تغادرني

هكذا تتحد اللغة بالجسد، فتصبح خلاياه هي المتكلم، ويتحد الشكل بالمضمون في اندماج كلي بين المرئي والمتخيل في إطار عمق الفكرة وجمال التعبير عنها.

وإذا كان الاستبطان الذاتي لا يتيح للقارىء أن يحكم على صدق التجربة، لأنها تجربة خاصة ، فإن بمقدوره أن يكتشف فرادة اللغة الشعرية وقدرتها على التحليق في القصائد التي تتناول موضوعات خارجة عن الذات كقصيدة «عائشة أرناؤوط» بعنوان «ورقة التوت» وهي تهديها الى «ليلى حسين صادق» المرأة الصومالية التي تعرى شعبها حين عراها» وفيها تقول

الرماد تحت الأسنان
وأنت عارية
كجمرة في الريح
كيف أعطي هيئة للمكان
وعلى أنقاض الخلايا
تتبوغ ألعاب الرجم
كيف أتهجى الزمان
لحظة تهرئه
كيف أعبر المسافات
وما بيننا لوح من الزجاج لحظة التهشم
ينفرد به موشور اللوثة الجمعية
بحثا عن طريدة مضادة
الرجمات تملأ خزف جسدك
وتسكن مخمل عريك الجاف
تحت شمس بلا وريث
لم يكن بإمكانك الرحيل في ظلك
أو عبور الهواء وهو يتشقق
أصابعك تتعامد مع تغضن الروح،
حواف لورقة توت أخيرة
نستنجد بها لحظة العري

فالشاعرة تستغل عري آدم وحواء في الجنة، ومحاولة ستر عورتهما بخصف ورق التوت، حتى غدت تلك العادة متأصلة في جنسنا البشري ، فالمرأة الصومالية التي مورس عليها عمل الرجم وهي عارية، تمتد أصابعها لتشكل بحكم الغريزة «ورقة توت» تستر بها عريها، لكن راجميها كانوا أشد عريا منها في ملابسهم ولم يشعر أحد منهم بضرورة ستر عورته النفسية.

وهكذا تصبح مقولة «مالارميه» الشهيرة في «أن الشعر مبادرة اللغة في الخلق» بعيدا عن التعبير المنطقي المباشر أو الاستثارة العاطفية الساذجة لتصبح اللغة وسيلة للكشف عن الأعماق وراء الظواهر الخارجية،ولا شك أن جمالية هذا اللون من الشعر جمالية خاصة لا تستسيغها إلا فئة من الناس يجدون متعة في تحليل الشاعرة البعيدة، ورموزها المستغلقة.

* * *

بول سيزان .. عشق المستحيل

اعداد : عزيز الحدادي ٭

حين تحدث الشاعر الألماني ريلكه في بداية هذا القرن عن المناخ الهادىء واللذيذ لـ«بول سيزان»، انما كان يعبر عن فهم عميق لجوهر لوحاته، وللتوازن الداخلي الذي يطبع ألوانه. من المؤكد أنه بدون هذا العجوز العنيد ذي اللحية الشعثاء، الذي أراد أن يكون رساما، كما يفضل آخرون أن يكونوا رهبانا،كان قدر الفن الحديث سيأخذ مجرى آخر.

في أي فضاء كان على بيكاسو أن يسجل عائلته لو لم يدله سيزان على السبيل الصحيح لتصاميمه الملونة ؟ وبأي معنى يمكن فهم كلام ماتيس الذي لم يكف أبدا عن التأكيد بأن أعماله كلها تخرج من (مستحماته) التي اقتناها من فولر سنة ١٨٩٩.

ان الطريقة التي يدرك بها القرن العشرون فن الرسم ومساره ـ يكتب وليام روبين ـ كلها مستقاة من بول سيزان، حيث يبدو أسلوبه جديدا في التكوين ، وتصبح مأساة الاندماج التشكيلي هي موضوع فن الرسم. هاهنا يكمن مجد سيزان، ومأساته أيضا،وما ينبغي أن يكون عليه في نفس الوقت رهان هذا المنظور الاحتفالي الكبير. فكيف يتوصل الفنان الى هذا الاتصال الروحي، هذا الالتحام المتميز باللوحة التي لا تقتصر على كونها نافذة مفتوحة على الطبيعة، بل إنها تفتح فضاء جديدا للفن التشكيلي.

إن تجميع اللمسات الخالصة والمربعة، حسب تعبير سيناك، قد أتاحت للرسام في نهاية حياته أن يشيد بنفس الصلابة أي موضوع يرغب فيه، سواء أقام مسنده في خلاء بيبيموس، أو في بادية ايكس أون بروفانس أمام أعين جارته أو في اتجاه أشجار الفواكه.

وإذا كان دولاكروا في سنواته الأخيرة قد جاهد من أجل اقتحام عتبات المؤسسة، وإذا كان كورى قد أصيب بالجنون عند مواجهته لطغيان الدولة الفرنسية التي كانت ترغمه على تأدية ثمن الكؤوس المكسرة للكمونة،فإن سيزان لم يكن يملك: «إلا طموحا واحدا: أن يصير أشد وضوحا أمام الطبيعة»، كما اعترف بذلك في رسالة بعث بها الى ابنه قبل شهرين من وفاته، لقد كانت غايته هي أن يتقدم بهدوء في الطريق التي اختارها بغية تحقيق حلم الفن الذي يؤرقه.

ولذلك اختار للمرة الأخيرة موضوعات عظيمة ومتواضعة مثل حديقة «لوف» والتفاحة، والقدح ، ولم يعد للحياة أي معنى خارج زمن الرسم. سيزان شاعر الخلق، أراد أن يعيد الحياة للفنان الشهير «بوسان» في الهواء الطلق من خلال اللون،والضوء.

ولكي يضفي على لوحاته ذلك التألق النبيل، الذي يليق بها في متاحف العالم، وحتى تبدو في كامل القوة والاستعداد،بل والحضور، خلق الخلاء، والخواء من حوله، كان يداعب العدم ويمسك بالفرشاة في الصباح الباكر ويعيش وحيدا مع خادمته العجوز، حيث يقول عن زوجته الحمقاء التي كانت تضايقه باستمرار «هذه الكتلة الجوفاء لا تفهم أعمالي».

وابتداء من سنة ١٨٨٦ سيحصل سيزان على ثروة كبيرة تخلصه من كل هاجس مادي، ويعيش في (هدوء) وراحة. أصبح الآن يتمتع بعزلة مطلقة أمام قماشته البيضاء التي تتيح له فرصة أن يعبر عن جرأته، وفي كل لوحة جديدة، كان يصب مشاعر اللعب بحياته ويقفز في الفراغ بفرشاة واحدة، ويلتحم بالقماشة التي تتدفق أحيانا بين لمستين.

كان سيزان يترجم ظلال الحدائق وارتعاشتها بكيفية تجريدية، تبدو معها اللوحة عذراء ، لكن الألوان البنفسجية، والمتواليات الخضراء الموزونة تتجلى في أوج توهجها. الى جانب هذه الطبيعة الميتة المرسومة في أغلب الأحيان فوق نفس الطاولة القديمة، كانت له القدرة على منحها الحياة الأبدية واضفاء طابع خاص عليها يذكر بروائع القرن السابع عشر.

يكتب ريلكه عن قدح سيزان، وبرتقالاته، وتفاحاته ، وقنيناته العتيقة: «انه يخلق منها القديسين ويجبرها على أن تكون جميلة وأن تعبر عن الوجود وعن سعادة العالم وبهائه».

في سنواته الأخيرة كان سيزان يسكن لوحاته بقدر ما تسكنه. لم يكن العالم يفلت من بين أصابعه، ولذلك كان يلامس أعماقنا، لأنه كان وحده يفتح باب عالم آخر يتألق في فضائه الساحر فن تشكيلي مغاير ومتفرد. وكان الواقع يتحول لديه يوما بعد يوم الى أن بات بمثابة ميلودية سيزانية. أما البستاني الذي كان يشذب ديكوره، فقد انخرط كله في هذا العالم. وفي آخر لوحة رسمها قبل مماته فقد البستاني وجهه وتحول الى هباء.

لماذا تعلق سيزان هذا العجوز الغريب ، بالرغبة في العيش داخل لوحاته بعيدا عن هؤلاء الأشخاص المزعجين الذين لا يفكرون الا في مشاكل الحياة اليومية؟، لماذا يرغب، هذا الرجل المثقف قارىء فرجيل ومترجمه، بالعصر الذهبي للفن؟، ألم تكن «المستحمات» عزاء ساطعا على سعادة مفتقدة؟

«عندما يكون اللون في قمة ثرائه، يكون الشكل في أوج اكتماله»، تلك هي الصيغة التي أراد بها سيزان أن يسجل اعترافه بمسار الانطباعي. ولو أنه لم يرد أن ينصاع للعبة الضوء التي تبقى أهم شيء بالنسبة للانطباعيين.

بإمكاننا القول أن سيزان بالبورتريهات التي رسمها في أواخر حياته وبالغموض الذي يلفها ، وثقل المعاني الانسانية التي تكتنفها، انما يعبر عن إرادة الانتماء الى القرن العشرين. ويختزل رهانه العنيد على ادهاش باريس بتفاحة واحدة.

٭ ٭ ٭

٭ كاتب من المغرب.

مجموعة «رائحة الفقراء» لسالم الحميدي



ابراهيم فرغلي *

تأملت عنوان هذه المجموعة عدة مرات متشككا في احتمالات امكانية كونه أكثر ايحاء محاولا استبدال لفظة «روائح» ببعض المرادفات كيفما اتفق فيما تسلل العنوان الى وعيي مباغتا، فشرعت ذاكرتي تستدعي شخوصا وأماكن معبقة بروائح الفقر ورقة الحال عبر حدود الجغرافيا والمكان قبل أن تعود الى الآن وهنا لتستحضر ما تعلق بها من عبق.

عندما انتهيت من قراءة المجموعة أدركت صدق حدسي، وتيقنت في ذات الوقت من أنها نصوص تمتلك خصوصيتها التي تنبع على مستوى الموضوع من امتزاج الهم الذاتي الخاص بالهم العام.. بروائح رقة الحال، وبآلام المهمشين الذين تحترق بدمائهم مدفأة الجاز وتتمزق آمالهم وتلقى متناثرة في عرض الطريق.

تستكمل هذه النصوص خصوصيتها من خلال تقنية الكتابة التي يستخدمها الكاتب فيما يشبه عملية تقطير للألفاظ والمفردات عبر سرد يتجاوز التقليدي متوسلا الايجاز والاختزال والتكثيف والتشفير أحيانا — إذا جاز القول - وبحيث أن القاريء أو المتلقي مدعو طول الوقت للانتباه والمشاركة في قراءة النص أو إعادة كتابته أحيانا.

أتصور أن نصي «رغبة» و«نافذة للبحر مشهد للضياع» هما أنموذجان لجماليات التقنية المستخدمة في هذه النصوص: تفتيت وحدة الزمن أو التتابع الزمني للأحداث. استبدال السرد بلقطات سينمائية مكثفة، وما يستتبع ذلك من تقنيات لغوية حاولت الابتعاد بقدر الممكن عن القوالب التعبيرية التي تعتمد على الدوران حول نفسها بالاضافة الى عدم الاشارة في كثير من الاحيان لأشخاص الحوار. لكننا نسمع — كما في «رغبة» مثلا - صوت الرجل المتوتر الذي يشتم رائحة الخيانة ويبتلع غصة عنته مكابرا في تصديق المرأة التي تأتي نبراتها مضطربة بالخوف وبالاحساس بالاثم وهي تعترف موازية برجولة زوجها المبتسرة بفحولة مطين الباكستاني الأبله.

إن إشكالية مثل هذه النصوص — الاقاصيص أن التورط في تفسيرها قد يهتك جمالياتها القائمة على خصوصية العلاقة بين النص وقارئه. فهي نصوص لا تقدم اجابات بقدر ما تطرح أسئلة من خلال الرصد الدقيق بعين صاحية وبشفافية رقة حال الفقراء.

قصة «نافذة للبحر مشهد للضياع» هي نموذج آخر لجماليات الايجاز، ففي مشهد مكثف نشعر بالضيق الذي يعاني منه «رجب» وانتظاره الطويل في غرفة مظلمة «منتنة بروائح الأجساد المعلبة داخلها» فيما تأتيه بين آن وآخر رائحة اليود من البحر القريب عبر كوة صغيرة في جدار القبر الخرساني بتعبير الكاتب الذي لا تعلق لافتة مكتوب عليها كلمة «سجن» فهو لا يقرر شيئا وانما يصور اللقطة ويترك القاريء ليحلل ما جاء فيها تاركا له مساحة تخيل الأسباب التي أدت برجب الى ذلك السجن.

لكنه يقرر شيئا واحدا فقط «لكأن الجباه واحدة.. تتساوى في الغربة والضياع أحلام الفقراء الممتدة الى آخر هذا القبر الخرساني المحتشد بالبقايا المتحركة..» فكأنه يشير الى أن هذا هو قدر الفقراء .. الغربة وضياع الأحلام والتكوم بين جدران كهوف السجن بمستوياته : النفسي والحسي.

ولكن لننتبه فالمساحة التي يتركها سالم الحميدي للقاريء تمتد الى نحو ١١٧ صفحة فقط ليعود مرة أخرى لطرح الأسئلة عن رجب في قصة «ما لم يقله رجب» يعاود طرح الأسئلة ويقدم لقطات سرابية لرجب ولكن بلا إجابة ولا يقين.

ولست أعرف ما اذا كان ذلك مقصودا تقنيا أم أنه مجرد توزيع عشوائي لقصص المجموعة. ولماذا لم يضم القصتين في نص واحد؟

وهكذا وعلى امتداد المجموعة تتسلل الأسئلة من وحي الحدث أو اللقطات، غير أنها تأتي أحيانا واضحة ومباشرة كما في نص «منافذ الفقراء» على لسان «أشجان»:

– لماذا يولد الفقراء فقراء؟ لماذا يولد الأغنياء أغنياء؟ أقصد لماذا لا يولد الفقراء أغنياء؟....

والبطل أو الراوي يبدو منحازا للفقراء حين يؤكد لأشجان أن «الفقر يخلق رجلا» فتترك أشجان ثراءها وفيلتها وتلقي بنفسها في دفء أحضان «الرجل» . وتمتد العلاقة حتى دورتها الأخيرة حين يحاول «الرجل» الانسحاب؛ فالفقراء يمارسون دور المهزوم والمبتسم دائما كأنه يؤكد أن الفقر لا يخلق شيئا أبدا، لا يخلق رجلا.. أو على الأقل فهذا ما تكتشفه أشجان.

«دثرت ذقني بكلتا يديها وابتسمت وهي تسحب نظراتي المتجهة شطر النافذة المجاورة لصوبة الجاز ذات الرائحة المحروقة بدم الفقراء المنسحقين:

– لا عليك فالفقر يخلق رجلا (قالت) وسحبت نظراتي شطر النافذة».

أما الاجابات فلا تأتي كثيرا وان فعلت فعلى استحياء كما في قصة «الدورة» فالرجل الذي ينفق عمره في العمل كأحسن ما يجب ولمدة ثلاثين عاما يكبر وتصطك ركبتاه، غير أن عمره هذا لا يساوي عند صاحب العمل (الرأسمال - الاحتكار) أكثر من بيستين ينقده إياهما قبل أن يطرده من العمل للأبد.

أعتقد أن سالم الحميدي حاول على امتداد هذه النصوص المزج بين مستوى اللقطة الخارجي المرئي وبين انعكاسها على الجواني والداخلي والنفسي غير أنه لم يوفق في قصة كان من الممكن أن تكون قصة رائعة لو لم يغب هذا الهاتف عن باله. وهي قصة «الرجل الذي ظل عاطلا» فقد ظل يتنقل في رحلته الصباحية حتى وصوله الى مقر عمله أمامنا - نشاهده.. ونسمع ما يسمعه دون أن يصلنا مونولوجه الداخلي . دون أن نعرف عنه شيئا دون أن يثير فينا ما كان بالامكان أن يستثار.

من جهة أخرى فإنني أتصور أن مثل هذه النصوص - الاقاصيص الموجزة تستلزم لغة مكثفة وموحية وأتصور أن سالم قد فعل ذلك ببراعة في غير موضع. كما أنه استخدم لفظة «رائحة» أو «روائح» في عدة مستويات بحيث تتجاوز اللفظة مدلولها لتساهم في تصوير المشهد وترسيخه . ومن أمثلة ذلك :

في نص نافذة للبحر يقول «الظلام يلف الغرفة المنتنة بروائح الأجساد (المعلبة) داخلها.. وثمة رائحة يود قريبة تأتي من كوة صغيرة مرتفعة..» فروائح الأجساد المعلبة تدلل على المكان المظلم المنتن (الواقع — القهر) فيما تأتي رائحة اليود لتشير الى البحر .. الفضاء (المستقبل - الحلم) حيث البحر لانهائي والكوة منفذ إليه.

* * *

★ قاص مصري يقيم في سلطنة عمان.

عوائق الرمز .. ثنائية الصورة في شعرية علي الدميني

غالية خوجة*

«يتها البابلية ، حور من البحر يرقصن حولك
حتى اتساع الظمأ،
وحتى انبلاج النوارس من عتمات الغسق
وحتى تهلين من بارد المزن ما عتقته دنان الورق
للمحلين
والمحرمين
ومن لاذ بالنار خوف الغرق.»

«علي الدميني» تجربة شعرية خطت مغامرتها بلغة معاصرة ، ورؤى حاولت أن تتحرك ضمن صورها محاورة الواقع الذي نشأت عنه وانفصمت عنه في آن ، تجربة امتلأت بتنوعاتها، وبإشراقات تلك التنوعات التي وصفها الشاعر في مجموعته «رياح المواقع» وتحديدا فيما عنونه بـ«إشارات»، حيث سردت التجربة دماءها وأيقظت غفلة الكلمات، هناك في «إشارات» آخى الشاعر ماء الذكرى بجمرها أي العنوان «رياح المواقع» الذي ترمز أبعاده الى دلالات التحرك والتنقلات والخصب وكل ذلك تجسد بلفظته «رياح» والتي كلما تهب على تغيرها تشابك المكانية بمستوياتها الطبيعية/النفسية/النصية.

الطبيعية : أي ظهور المكان بماديته، بتضاريسه، بجغرافيته، أو بتعيينه، إنه المكان الذي يمد تحيزه الى النص ليشير الى جهاته، كما جاء في قصيدة «الخبت» :

«في الشارع الخلفي
كان المدى خلفي
والوجه في الحائط».

أو كما جاء في قصيدة «السفر وثلاث ليال في ضيافة النهر»

«نسافر نحو الجزيرة يلتفنا عطش البحر
والصحراء...»

النفسية : «ها هو الشاطيء الشتوي لقلبي» / «وكفاك على الغربة تقبض جمر القلب» ، المكان النفسي هو الدال المركب من مكان معنوي معكوس من حالة الشاعر ومن مكان عاكس ربما يتمظهر بالمجسد، نطبق ذلك على الشاهدين السابقين :

الشاطيء / كفاك : مجسد (مكان مجسد، عاكس)
الشتوي لقلبي/ على الغربة : مجرد (مكان معنوي معكوس)

ومن تلاقي المكانين يتركب مكان نفسي قابل للظهور ، يوسع دلالاته في الصورة ليرتكز على ايقاع الكشف، مسندا هذا الايقاع في هوته ليستند بالتالي عليه.

النصية : اللامكان الذي تستقر فيه الرؤيا والحلم متهيكلا داخل اللغة ، وعابرا ذاته ليقترب من المكانية النفسية ،مثلا «ثوب قصيدة/ في قصيدة»:

«أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر» / «كانت تجربة قاسية وأنت ترى نفسك تقذف بجزء منها في قصيدة الى المحرقة».

تجربة أوضحها لنا الشاعر من عمقها حتى عمقها حين أشار:

«وكانت تجربة جميلة وأنت تقود بعيرك في صحراء العمر ذاهبا الى البدايات».. وفي هذه القراءة سأحاول تشريح أهم محاور تلك التجربة التي بلا شك تضيف الى الزمن بياضه والى المواقع رياحها ، والى اللغة حساسيتها المفارقة..

«وما بين موتين ها نحن نركض، نركض
حيث يطاردنا الآن أوباشنا:
يمدون للطير قنبلة فيبيض لهم ولدا
ويفيض الرصاص فنختار:
بين العدو المقابل
واليم خلف المراكب والأمنيات»

إنه الواقع العربي الذي يكرر لحظاته ما بين دوال الشاعر «علي الدميني» ومقولة «طارق بن زياد» البحر من ورائكم والعدو من أمامكم فمن أين المفر»..

وكما نعلم بأنه عند استبطان النص الشعري لابد لنا من محاورته واستنطاقه لنستشرف حلمه المخبوء والمأهول، بغية القبض - من دواخله - على الطاقة الابداعية ومساراتها ،وذلك لتحقيق معادلة التفاعل بين القراءة والنص.

وإذا بدأنا بعنوان المجموعتين «رياح المواقع» / «بياض

* شاعرة من سوريا.

الأزمنة» فإننا نلمح تداخل الزمكانية المرموز إليها والمتمحورة حولها فضاءات النصوص، تلك الزمكانية المتحركة رغم ظهورها في الثبات ، فما يحوم في المجموعة الأولى وكما ذكرت المكانية بتعددياتها المختلفة (الطبيعية / النفسية / النصية)، إضافة الى ما تناولته مدلولاتها ضمن العلاقات التي أفرزتها شبكة الاتصال بالموروث ، فكانت محاولة لادخال التراث عبر إغنائه بحالة الشاعر، التراث الذي اختمر في العمق النفسي والموضوعي واتخذ لون الرمز مثلا : «خولة ،الأطلال ، طرفة، ليلى، امرؤ القيس، الفراهيدي، بلقيس».

«أرقب ذكريات طفولة الأجداد ،
رائحة الحليب ولذعة الأقط البهي،
وصوت طرفة تائها في الريح
مستمسكا بالشيح
والخاتم الأبيض.»

محاكاة واستحضار ونبش للذاكرة الجمعية العربية علّ في ذلك إرواء لنيران الجرح وتهدئة للقادم من الرماد، فما اختلط في الصحراء من كثبان وبراكين وهبوب التاريخ، يشكل عالم المواقع والأمكنة ، العالم الذي نقله الشاعر من بنيته الساكنة الى بنية الدلالات المتحركة في المعاصر، حيث تمكث رائحة البعيد خلف الحلم المحترق، وتنسل كجراح البلاد من الصورة الشعرية الى لحظة الخلق...

«أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث وتحفر في الطريق ملاذة للروح،
أين مرابض العريان؟
أين مباهج الصحراء والفتيان ، والرمل الذي أفردت يا وجع العشيرة؟»

اللحظة التي جسدت علائقيات النص بالبيئة المتآزلة بالتنامي، ومن ثم وترت دراما النبض، لتفيض بالذاكرة الناخرة على النصوص، والراصدة في ذات الوقت للواقع. نشعر هكذا بأن فضاء اللغة أورق من الداخل وأحال على الوجود بكل تضادياته وذلك ليوسع الدلالة من خلال اشتباك الذات الشاعرة بالجرح، الجرح الذي يعبر زمنه الماضي، ليندرج في البوح ودون اختفاء حتى حين يخفت ذلك التوتر لينصهر بالروح المتمسرحة بين الرغبة الحالمة وتقاطعاتها، بين الفتنة وتحولاتها لنقرأ ما جاء في قصيدة «الخبت»:

غطى على عيني ماء العين
إفراد المحب، ولوعة الوسنان
القاء العشيق بباطن الأفراد
آمون التي أهوى،
وأخان البحار البيض».

وما توهج في قصيدة:

«ويسألونك عن الساعة»: «أزرق ... أزرق... هو الذي يضيء في الظلمة لا يضاء» هنا تظهر الروح كحامل للمتغيرات، وكمحمول لما يدور حول هذه المتغيرات ، تظهر تأثيرا نابعا من الحساسية يوهج مفارقاته المحذوفة بالكتابة، ويعبر بكيفية لا تستقر الا على على التوالد من زرقة النص، والتي علينا اكتشاف بؤرة حلمها المتداخلة مع الزمكانية المتوارية بظاهر الكلام:

«لقلبي على الماء مملكة يستريح بها المتعبون،
الكلام،
الجراح،
الأساطير؛
مملكة ينفذ الحزن من صدرها، ينفذ الضوء منه،
وما نفذ القلب
إن على الماء أوردتي وخيولي، وما يرد الظعن حول البحيرة،
ما تشرب الطير، لي كل ما ينبت العشب»

«الماء» هذا الرمز الأبدي والمتخالد فينا، عبر أثره المتهادل في خصب الوجود، إنه الطوفان الذي حفر أسئلة الضوء،كما حفر أوردة الحزن وشع في فعل الانبات «ما ينبت العشب» ، الفعل الذي يجدد خصبه حسب دلالته ونتراءاه فيما لو داخلنا صورة أخرى:

«أرسم صوتا مخضب»
فأمطر وجه السماء نهارا مهرب.
جذورك نامت على الماء، قامت من الماء، خطت على الماء برق كتابه
: «أحبك تعويذة في دمي.»

لكنه رغم كل تلك الطاقة العازفة على هدير الكلمات ، فإن «الماء» يربك الشاعر ويتركه في الحيرة الرائية:

«لمن نحفر النهر؟
للمطر المتباكي على شعر الحور
للورق المتساقط في نتف الثلج
لي!
أم لعيني وليدي الذي ربما مات دون الصباح؟»

تختلط دلالات الحيرة بالانبعاث والموت الذي لا تقوم بدونه الحياة، فالليل لا يكتمل إلا بالصباح،وهذا ما يضيئه الشاعر بصورة أخرى

«شهوة الموت أشرقت ألوانها من وهج الفانوس..
تصفو .. تتألق، تزرع الصحراء بحثا عن قوافلنا القديمة.
تتنادى من خلال الريح.. تعلو تارة ، تطفو كقنديل معلق»!

تتراكم في الصورة الشعرية فنية الموت، الموت الذي هو ابتداء مستمر تجاه الآتي «الذي ربما مات دون (الصباح)» وابتداء مستمر تجاه الماضي «تزرع الصحراء بحثا عن (قوافلنا القديمة)»، من ذلك ، نتبين بأن الموت / الحياة، دلالة تقابلية تجلو سمات

الضدين لتظهر صوت الشاعر مضافا الى رؤياه حول محورين يشكلان حياة النص وروحه المتراكمة بين الكلمات، سواء كانت هذه الكلمات تحمل صورتها المشطورة:

يا هذا العاشق»، «قم»، فأنا صوت الرمل
وهمس الماء،
وروح الطبقات الأرضية»».

الصورة التي انشطرت عن الأنا، واتخذت مما اجتمع من صوت الرمل/همس الماء/روح الطبقات الأرضية، حنجرة لاختزال التراكم

أو صورتها المنقسمة على ذاتها

«أفراد البحر وجهك للموج.
أخرجه للنيازك، لكن وجهك منكفيء،
خلف ستائرك اليومية»

صورة حملت انقسام الوجه «الذات» من خلال. «البحر/الموج/النيازك» وما توحي به هذه العلامات من تيه وارتياب وتراوح تعيد بعضها الى رتابة الانكفاء وتترك بعضها قرب المخيلة.

أو صورتها التي تحشد الذوات النصية:

«واجف قرب بابك أيتها الصخرة،
انفرجي عن حرائق بيضاء
عن مدن تتهيأ للاغتسال
واقف ما انتهى أيك سحبان من شدوه.
يضع الحبر والطقس والاحتمال
أيها المطر انهمر الآن.. تلك حدائقها
تلك أغصان غاباتها.. والبريق حرائقها.
ولشعرك سيدتي، مثل رائحة النار في جسد البرتقال»

صورة نضجت بسحب الذات المتعانقة مع علاقاتها بالآخر وبالطبيعة، حفلت بالتشظي والانهمار، بتعرية المحجوب عن الذوات، وذلك من خلال الطقس والاحتمال وما تداعى بعد فعلي الأمر «انفرجي / انهمر» حيث تبقى الفاعلية للذات الحاشدة،

لكن الذوات النصية أحيانا تظهر بحلولية لامعة سيما وهي تتداخل برمزين اتحدا ليتهيكلا كصوفية خاصة بالشاعر هذان الرمزان هما (الأرض، الوطن / الحبيبة)

«إذا التف حرفي على شفتيك
متى يتحرر فينا كتابا؟
وحين تنامين في كتبي
هل تظلين عاشقتي كلما حرك الليل بحر الحنين؟
أقول إذا صار نيرون صوتا
أيهرب نهرك من راحتي؟
أم تطلين من لهبي؟
وأنت النسيم المرطب بالعشب يا غامدية
وأنت الدماء الجديدة
أنت الأماسي التي يمطر الصيف فيها عليّ
ولكن لماذا أحبك أعمق مما أحبك يا غامدية؟»

استفهامات عمقت فضاءها الآخر، اختلفت لتأتلف وتعدد ما طرحته مكثفة أثرها الذي استدرج تصاعده حتى وصل الى ذروته في السؤال الأخير، اختزال أضاء ما سبقه متجاوزا دلالاته، وذلك حين انطلقت دينامية المشهد من أضدادها مكونة لا مألوفها «التف حرفي/يتحرر»، «لهبي / النسيم المرطب»، فأتت تطل كالدماء الجديدة المفروسة في الكتاب، ما بين القيد ونقيضه، ما بين الحب والحب، وهذا الأخير لا يعرف النهاية، وكل ما لا يعرف نهاية لا يموت، فكيف به اذا اتحد بالوطن؟

«أغرق الآن في الانتحاب
وأغرق في صوتك المتصاعدمن جبل الطور»

ذاتية احتدمت بلا مألوفها الموضوعي، حرضت الصورة على الاشراق لتلقي على الكامن فيها عتمة أخرى

«انهضي قبل أن أستفيق غدا
سافري قبل أن يكمل الحلم دورته في دمي
ريثما يكبر الزهر في البحر
والجرح في النهر
والحب في المائدة»

حركية تركيبية أثارت إشكاليتها بانسجام صيروري وزع الذي خرج عن الزمان، الحلم والزهر والجرح والحب، فتحولت الرغبة المتجسدة بفعل الأمر «انهضي/سافري» الى نقيض ضمني تضمنه ما تتالى بعد الفعل من زمانية «قبل/ أن أستفيق غدا»، «قبل/أن يكمل الحلم دورته في دمي» «ريثما/ يكبر...» صور جردت المحسوس الى نقائه المكنون وألهبت إنبثاقها بالانفتاح على لغة شفيفة وعميمة ومسربلة أحيانا: «من يغفر زمنا للسمك النائم في الأشجار» «شارع يحتمي بك في حماة الشمس».

وصور جاءت لتعرية الواقع المراوغ بلغة نسجت قطوفها من (الواقع/ما فوق الواقع)

«لا يغفر للصحراء العربية كل حدائقها الفضية
أن تؤتى امرأة في البر
ويغشاها الطوفان،
ببابك نافذة تستقر بها الريح
ما كل عاصفة ملكت جبهة الروح»

«الريح» وكما هو معروف، رمز يتخذ أحيانا شكل السلطة التي لا تغفر لانحناءاتها ما ترتكبه من تمزيق، وكونها كذلك فهذا لا يعني بالضرورة، أن كل عاصفة تستطيع أن تسيطر وتقود وتقبض على الروح الشامخة والمتعالية والمدركة لأبعاد المرحلة كما هي مدركة ماوراء تلك الأبعاد، أي النور الذي انبعاثه في احتراقه

«اعوجاجك أم ضلعها
فتق النار في الآنية

اغتيالك أم صوتها
زوج الحلم للأمنية؟
حملت حقول البن من «صنعا» وحطت طائرا في
القدس
أغراها الدخان وطائر الفينيق، هدهدها الزمان
على المرايا»

ايقاع لتلاحم لا يعرف الفناء، أوقد بنبضه النار/الوطن، واشتعل الى القامة في الرمز «طائر الفينيق» والذي يشكل فجوة الرؤيا المصعدة منذ الابتداء المشهدي الشامل للمرأة والحلم/للوطن العربي وقلبه «القدس» للزمن الذي ستشف مراياه بالزخم الآتي.

ولا ننسى بأن هناك صورا برزت فيها المحاكاة القرآنية مثل قصيدة «ويسألونك عن الساعة»، العنوان إضافة الى «واسأل اللحظة الخائفة، يوم تضحك في السر»/«كل يجادل فيك الهوى والندى والصباح»، وكذلك في قصيدة «البواخر» : «قل تطلع الى «الفلك» كيف استوت».

إنها متغيرات المواقع قلبت رياحها بين الذاكرة والماء، بين شظايا الحلم وسكون اللحظة المؤقت، استندت على الأمكنة لتبعثر خفاءها عبر النصوص، وتحفر مجدها القديم لتزيح غبش الراهن، وبقدر ما عصفت بالمكانية، بقدر ما باحت بالزمانية وهذا ما يتضح على أشده في مجموعة «بياض الأزمنة» التي تمحورت بالزمان ،والزمان هو ثابت من الثوابت النصية، يتحيز في الصورة ليصير متلازما مع الفضاء، الفضاءالابداعي الذي يتشكل داخله الزمان بأنواعه المختلفة، وأصواته المبعثرة والتي نراها في البياض، أيضا، في الدلالة التراكمية الملائمة، والتي علينا استخلاصها من آليات النص وبنيته حين تختزل المادة اللالغوية ، هذه المادة المنسجمة والكامنة في العلائق المتكونة من الحلم /الرؤيا / طاقة اللغة المنشطرة إذن، علينا تأويل الزمان من تداخلاته ليبوح لنا ببعض أسراره، ولنصل الى ذلك، علينا التفاعل مع ما يجاور هذه الزمكانية (على اعتبار الزمن النصي تحيز في الفضاء فأضاف الى ذاته مكانية خاصة به في هذا الفضاء لا نراها إلا من خلال الاستنباط التركيبي وذلك لنملأ بها الثغرات الموجودة في النص).ومن ثم التفاعل على ما يحولها من بياضها الى ميكانيزم التلون والذي بدوره يشكل مرايا الظل المتعاكسة الحاملة لآثار الحالة الشعرية الشاملة..

فكيف أشعل الزمان أصواته في مجموعة «بياض الأزمنة» وكيف توالد متحركا ضمن ذاكرته ونقيضها ، ضمن مكانية ولا مكامنيته بغية انتعاش القابل للتكييف التفاعلي..؟

للوقع الزماني مخيلة نحتاج الى الاصغاء إليها، كي نتملك ما عزفته وما لا تعزفه

«ولا ظل سوى أغصانها
تنحل
ما بين المدار الى المدار»

حركة أولى للزمن تنحل بين مدارين للقلب، تلاقى فيهما مصدر الانحلال «أغصان الظل» ، حيث الزمن الناتيء المتمركز في «الظل/الأغصان» والزمن المنصهر .

ما بين فضاءاته مغايرا لون الظل..
«إني وجدت الدهر في حجرها
غاف فأمنني على وحشتي
وحرر الأمشاج من غيها
حتى تساوى الطير في حضرتي»

حالة ارادت أن تتحرر من الزمان، لكنها بقيت عالقة في شباك صوته ، بما تملك من فاعلية كانت أكبر من فاعلية الشاعر حيث الدهر فاعل «حرر»، وفاعل «الأمان» لكن الوحشة المستمرة تغلبت على ذاتها لتؤكد فاعلية الذات الشاعرة «حتى تساوى الطير في حضرتي» مما حمل الصورة على تحقيق توازنها النفسي، اضافة الى هذه الصورة الناتئة الزمن، فإن المجموعة حلقت في فضائها الزمني، لتمنحه هيئات مختلفة، إحدى هذه الهيئات برقت في قصيدة «وتحبني وأحبها»:

«مطر صحوناً وغمام حنون، وأنا بين ليلين
من رقة وجنون»،

هيئة أخرى تلامحت في قصيدة «لك.. كما أنت» :«يا أيها الناري في الأشجار والمطري في الأمصار» صور صهرت تناقضها الذي أضاء ما بعده أي، أضاء الحلم الذي يتسلق لحظة الخطف، ولا يظهر إلا في الصورة المخفية الناتجة عن الزمانين (زمن التناقض/زمن الحلم)حيث تتماوج ما بين الصورتين أنا الشاعر بحواسها الكاشفة والمتغيرة، والتي لا تستقر إلا في الزمن المخالف«بين ليلين»، وفي زمن الجنون أما في الصورة التضادية الثانية «يا أيها الناري في الأشجار والمطري في الأمصار» فإن المخاطب أو الموضوعي الآخر يظهر كحالة مشتقة من الأنا، تشمل أبعادها الخصيبة الظاهرة (النار/الأشجار المتجذرة في الطين/المطر)، أي أبعاد الوجود وعناصره الأساسية الأربعة حيث الحركة الزمنية التقابلية (زمن النار/ زمن المطر) والحركية الزمنية التراكمية، زمن التشظي للزمنين السابقين (زمن النار/زمن المطر) والمتراكبة في الأبعاد الخصيبة الخفية (أبعاد الانصهار)، هذه الأبعاد الملقاة على لحظتي التجسد ويمثلهما دالي المكانية اللاحقة «في الأشجار/في الأمصار». أما الزمكانية المتحولة والتي تشكل أحيانا اتحاد الوطن والمرأة، كرمز أو كفضاء للمتحول من هذه الزمكانية فإنها تفترع أصواتها لتنثر نبرات الذوات المحتشدة في الصورة، ثم تلملمها بصوت الشاعر :

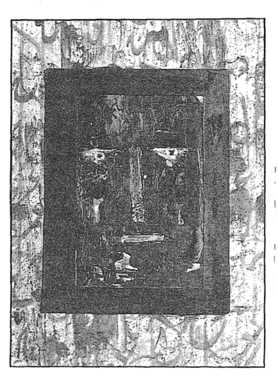
«يتها العامرية
يا ماء حواء
رأيتنا في الهجوع ورأيتنا في بكاء الزمن
يا نهارا تنام الظهيرة تحت قناديله
ويسيل المكان»

* * *

قراءة في ديوان:

كلب ينبح ليقتل الوقت[1]

ومحاولة جادة لتحديث التجربة أيضا.. وفاء محمد أبوزيد*



في الديـوان الثاني للشاعـر عماد أبو صالـح تتجلى الملامح الرئيسيـة لذاتـه والخصوصيـة لابداعـه. فالـوصف عنـده لا ينطوي على ما عهـدناه فيما يسمى بشعر «الحداثـة» أو قصيدة «النثر» فحسـب بل نحن أمام تحديـث التجربة الشعريـة أيضا وإثبات موقفـه منها أو فيها بإبراز التناقضـات بين حله وواقعه أو باستخدام ما يشبه التقطيعـات السينمائية للقطات في كثافتها وصراعـاتها التي اختـار لها ابطالا مـن نفس البيئـة الريفيـة ، وإعادة تشكيـل مفردات هـذه البيئة التي اختلفـت عن الـديوان الأول [2] ولكنها تؤكـد في الحالتين ملمحين أساسيين في شعره. السخريـة من عمـوم الأشياء، والـذاتية التـي تجعله يستشعـر الكلمـة وتوظيفهـا الصحيـح في بنـاء فن يشبـه حـالات السرد القصصي في بنية نصيـة مختلفة ومبتكـرة.. .. في الديـوان الأول كان الفـرد في العالم كله هـو موضوعـه سواء أكان مـن منظور محايد أو في شحنات شعـورية رافضة يغلب عليهـا حلم التغيير تتنوع مـا بين استكشاف الذات ــ الوطـن ـ الحبيبة ــ الشارع ولكنها تتفق في خاصية هذه الذوات الأصيلة وهي القهر.

... أما الديـوان الثاني .. فنستطيع فيه أن نقـف على أبجدية هذه الذات في مهـدها ـ الريـف ـ في لغة وتناول يحمـل مدلولات عميقة جدا وبتجـربة حديثة للمـوضوع ذاته وكأننـا أمام رؤية الحياة البدائية عنده والتي يرى القاريء المعن للديوان انها غير مأهولة وصفيـا وأنه يدخلنا باسهاب في عـالم خاص يقترب فيه من التصـوير الـدرامي، الحواري بـلا تكلف بـل تأتي الصـور وجدانيا في طواعية.. وقد تبـدو هذه الطريقة التي ينهجها «عماد أبوصـالح» لأول وهلـة بسيطة ولكنهـا على عكس هـذا تستلزم جهدا مبذولا في فعـل الكتابة فكل نـص هو حالة ونسيـج وحده ويظل غرض القصيـدة عاديا ومألـوفا بالنسبة لنـا حتى يفجر الشاعر رؤيتـه للنص الشعري بمفارقة مـا تحرك العاطفة تجاه هذه الذكريات التي عاشها طفلا وأدركها محللا ناضجا في شكل فني وشعرية عـالية فبطل القصيدة واحد ومفرداتـه الانسانية واحدة.

★ شاعرة من مصر.

اللوحة للفنان عبدالله البلوشي ـ سلطنة عمان.

«ليلة الدلتا» عنده ضفادع تعزف نفس اللحن الليلي..وناموس .. وخفراء وأطفال ـ هو منهم ـ مذعورون من التهديد والوعيد.. وبنات مقهورات تحت وطأة العادات والتقاليد .. ونسوة طائعات ـ منهن أمه وأخواته ـ يخفين مللهن من الحياة فالضغوط والفقر والقهر تحت شعار الواجب والسترة.. يتحدث عن «القلوب الخشنة» التي تعمل في الأطفال روح الرجال فيفقدون براءتهم في ثانية واحدة ليظلوا نادمين عليها طوال العمر في رحلة بحث.

تتجه قصائد الديوان في معظمها الى الدخول في عالم المرأة فنرى الأم التي يفقدها حية أو ميتة.. فالفقدان يتم بقوى مسيطرة على كيان يتفتت في خدمة الأفواه والأشياء والكائنات حتى كأنه يجسد الأوزات المحظوظات برعاية متفردة ووقت أطول.. ونرى الأم رمزا مباشرا وصريحا للصغيرات والفتيات والنساء جميعهن في هذه البيئة ولكن تستمر رؤية الشاعر الخاصة في توفيقه مزج الرمز بسرد الحالة في علاقات متمايزة دافئة وموجعة مع أشيائهن الخاصة وعالمهن الذي لا يتخطى حوائط البيوت الطينية أو الريفية والمفارقة الصارخة بأن هذا العالم وهو ملك خاص بهن رغم كل شيء يأخذهن في طقوسه حتى بعد الموت وممارسة نفس المهام الخاصة بالمرأة.

وفي مغامرة أخرى ومميزة يجعل من قاموس المرأة الريفية خلفية شعبية تتأثر وتؤثر في الجو العام للديوان فيذكر في عناوين بعض القصائد..

طاسة الخضة ، «رقية» ، حمى الدقيق».

أما عن تفصيلات القصائد فهي لازمة تتكرر في الديوان بأكمله.. من قصيدة «طيبة وسيملها يومين» والتي يتحدث فيها عن «عزرائيل» الذي ذهب في مهمته لقبض روح الأم والتي تدور فيما يشبه «الكوميديا السوداء» ـ بلغة السينما ـ شديدة السخرية ..

ستقدم له فطيرة وكوب شاي
«ثم تسحبها ـ بخجل ـ بعد أن تتذكر أنها بدون سكر مطلقا»
دون أن تقترض ـ من الجيران ـ طبقا واحدا
إن زوجها ما كان ليفتح بيتا
لو لم يبع خاتمها «الكليوباترا..»
وستشتم له أم طارق
ثم تقف فجأة وتقول :
«بعد إذنك يا عزرائيل سأرش القمح للدجاجات..»
يُـه:
«كيف استقبل وحدي ـ هكذا رجالا غرباء؟!»

نتأمل كلمة «يُـه» وهذا التوظيف .. بل اننا نكاد ندرك مشهد خبطة الصدر وملامح الوجه والشهقة والشردة التي تستلزم الموقف بالضرورة ذهنيا.. أما وجدانيا فنحن أمام الفطرة وحكم العادة والعفوية الشائقة حتى اننا نرى فضفضة في مضايقة عادية تنسى فيها الضيف ـ عزرائيل ـ ولحظة القبض ـ قبض الروح ـ تلك الموحشة والتي تحمل كنه سر الموت الذي يأتي في لحظة خاطفة .. وتركن لاسر الواجب والالتزام وهي الهم الوحيد لها..

ومن قصيدة «متربعين داخل قلبي ... وبجزمهم» .. تكون الصور شمولية أكثر .. ويبدأها بصورة بيئية متأصلة بالريف شديدة الخصوصية بعاداته وهي «تحنين» ضروع البقرات لتدر اللبن ثم تبدأ في سرد حكاية هذه الأيدي من جهات أخرى.

أيديهم التي تحنن بلمسة ـ ضروع البقرات.
فيشخب لبنها في الطواجن
التي تقنع الشموس الصغيرة
الهاربة في الأجساد النحيلة
بأن تحج الى أمها في السماء
التي توزع الطعام ـ دون أن تسر اليمنى لليسرى ـ
على الفقراء وأهل الخطوة في الموالد.
التي تبتسم ـ في الخفاء ـ تحت المناديل
في أيدي عرسان بناتهم المتصببة عرقا
وهي تحاول التوقيع على العقود

تلك الأيدي نرى حقيقتها من وجهة أخرى تتعلق بالجبروت والسلطة والمرأة التي هي محور الديوان غالبا.

وهي تحاول التوقيع على العقود
المرتعشة بمذلة حقيقية ـ وهي تكرر كذبها على الله في الدعاء
كان لابد أن تلطم وجوه الزوجات
ـ من وقت لآخر ـ
كي لا تنسى رجولتها..

الشاعر يحمل تعاطفا مشوبا بالحذر تجاه مجتمعه فهو شديد الحب له وهو شديد السخط على أوزاره من الأخطاء الكبيرة وحتى أقل الهفوات.. وربما كان هذا أرقى أشكال التعبير عن هذا الحب ومن الطبيعي أن تحمل مفرداته طبيعة المكان فنحن نألف الكلمات في مواضعها ومقام أحوالها..

شوال ـ هباب ـ تحنن ـ سأطوح ـ حطب القطن ـ طاجن اللبن ـ الشيلان .. وغيرها

ملمح آخر يظهر لنا بوضوح قصائد الديوان هنا الرحيل الى «الماوراء» بشغف واجتهاد وجرأة تتيح لنا فرصة التعاطف دونما امتعاض للتأمل في محاولته الطامحة الى محاورة الغيبيات وفك طلاسمها فما عدنا نميز هل نحن أمام أفكار شاعر يسعى لقراءة كتاب الموت متخيلا في تفسيره لبعض الصور أم أمام أفكار طفل تستدرجه ـ كما يحدث عادة ـ براءة الإدراك

وطزاجة الفضول الى السؤال الملح عن الجنة والنار .. والحساب والملائكة .. والعذاب ودود القبور .. هذا السر الدائم المحير .. الشاعر يقتحم هذه الزاوية في بعض النصوص مستندا لحرية التناول والتي تغلب عليها الرؤى الساخرة ويتعدى ذلك من تركيبة النص وفنيته الى العناوين التي كثيرا ما نجدها ثنائية مزدوجة كأنها حوار درامي موضوع بين قوسين..

قلوبهم خشنة (لم يحكها الحب)
دم المدرسة (كنت أكتب به)
البطل (أو كيف تطعم الدود بأمك..!)
رقية (خطة لأجل الصغار)
أبي بكى فعلا (أنا تفرجت عليه)
تلقائية (معرضها الأول احترق)

ولنرى النماذج التي روت عن الموت .. والبطلة الأم... أو الأم والأب معا.. وبعض القصائد ومشهد الجنائز نفسه .. قصيدة «سكر» يقول :

جسدها الذي سيدفن ويختلط بالتراب
لن ينبت تفاحة
أو وردة
سينبت صبارة مسكرة ..
قصيدة خلافات عائلية ..
ستكون راقدة ـ مازالت على جبينها الأيمن
ابتسامتها مقشرة على التراب بجوارها
عندما يدخل أبي
معطرا في كفن صوفي
ستلملم كفنها حول صدرها جيدا
ثم تنهره بعينين متدليتين وتقول :
«لماذا لم تقض الليلة عندها أيضا؟!»
وربما تقذفه بجفنه ديدان شرهة
أو ترتجي الملاكين ـ اللذين صارا صديقيها ليحاسباه بشدة
إلا أنها حين تذرف أول دمعة
تذكره بالشهادتين ...ثم تفك رباط كفنه الضيق
وتضع قدميه في حفرة دمع. ساخن
وتمنحه «مخدة» تراب مريحة..

يستعيض الشاعر في تبادلية رمزية أيضا بالتشبيهات ففي قصيدة «محراث تآكلت أسنانه» نجد أن هذا المحراث = الأب، وفي «ليلة الدلتا» نجد أن الكلب الذي ينبح ليقتل الوقت = الذات الانسانية في هذا العصر، ليلة الدلتا تبدو كالصور غير المرئية لتعب الريف أو حقيقته في نظر الشاعر والتي تبعد عن الخضرة والماء والوجه الحسن الى لب لا يخلو من القبح الذي يرفضه دائما.

وفي «حمى الدقيق » النساء إما ملائكة بيضاء ساعة الخبيز ونثار الدقيق يكسو ملابسهن أو أشباح في ملابسهن السوداء حينما يتلقين الاهانة بالضرب من أزواجهن.

وفي «تلقائية» الكعك المنقوش = الوجه الجميل الحي في يوم المرأة الريفية ... وقد يعد البعد الجمالي الوحيد في هذا اليوم المثقل الحافل بالأعباء والضغوط.. انها تخاف أن يفسد أحدهم لوحتها بالأكل أو أن تفسدها هي بالحرق في الفرن أثناء خبزها.

إضاءة أخيرة :

.. الملامح التي تميز ديوان «عماد أبوصالح» الثاني

أ - السخرية القاتمة ب - الذاتية

جـ - درامية القصائد والعناوين د - النصوص التي تحور الغيبيات

وقد كان موفقا فيها بشكل ملحوظ .. ولم يلجأ الى الغموض والاختيار والتنقيب عن الكلمات والتعبيرات المركبة أو المعقدة لاثبات وجهته في ابراز هذه الملامح العميقة..

فجاءت على نحو من التلقائية والعمق في رأيي أن هذا يستلزم جهدا أكبر في ولادة النص وتكوينه..

.. لم يكن اختيار العنوان «كلب ينبح ليقتل الوقت» .. اعتباطيا.. بل هو محور يقين الشاعر في ديوانه فالانسان الرافض .. الساخط على الاوضاع . الرامي لتواجد يحترم ذاته من أجله والمصطدم دائما بأنه ومن يؤمنون معه بنفس المبادىء نفر قليلون لم يصبح أمامه إلا الصياح في فراغات تهدر كل أحلامه وطموحاته الجادة للتغيير.. وصار كمفردة بلا معنى وسط ركامات الأخطاء.. ككلب ينبح بلا طائل إلا اجتياز محنة الزمن .. وقتل الوقت وهي فكرة سوداوية .. شديدة القتامة من قصيدة «اندلقت من قطرات فصنعت النجوم»

تحبس طاجن اللبن في غرفة المعيشة
ثم تربط المفتاح في طرف طرحتها
وتجلس أمام الباب..
ولما كنا ـ نحن الأطفال نلح عليها بأننا جوعى.
توهمنا
- وهي تذرف دموعا حقيقية
بأنه غافلها ...وفر من الشباك
ليشتغل قمرا في ا لسماء

الهوامش :

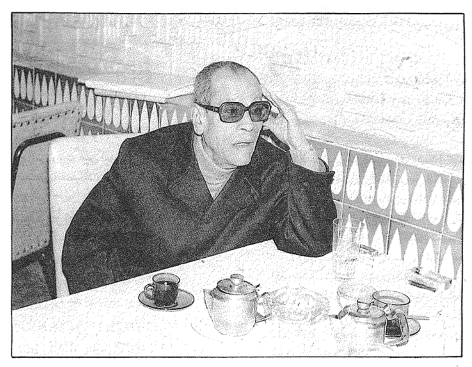
١ - كلب ينبح ليقتل الوقت ـ الديوان الثاني ـ صدر على نفقة المؤلف - يوليو ١٩٩٦. وفاز في استفتاء أحسن ديوان لعام ٩٦ بمصر.

٢ - امور منتهية أصلا ـ الديوان الأول صدر على نفقة المؤلف ـ يوليو ١٩٩٥.

* * *

الاسئلة التي لم يجب عليها روجيه جارودي في القاهرة
جارودي ونجيب محفوظ: ماذا جرى بينهما في لقاء الـ ١٥ دقيقة

يوسف القعيد*



●● من الفترة الثاني عشر من اكتوبر «تشرين» عام ١٩٩٦ الى السابع عشر من نفس الشهر زار مصر المفكر الفرنسي روجيه جارودي ، بدعوة من سعد الدين وهبة بصفته رئيس اتحاد الفنانين العرب، رئيس رابطة المثقفين المصريين.

وقد تضمنت الزيارة القاء محاضرة مكتوبة من قبل في دار الضيافة بجامعة عين شمس «عن الاساطير المؤسسة لاسرائيل» . ومحاضرة اخرى على جمهور ضخم في احد فنادق القاهرة الكبرى عن الاسلام . والتقى خلال وجوده في مصر بالصحفيين المصريين في نقابتهم والكتاب في اتحادهم ، والمثقفين في مائدة حوار مستديرة مغلقة . وزار نجيب محفوظ في مركب راسية بجوار شاطىء نيل الجيزة لمدة دقائق. والقى محاضرة في المجلس الاعلى للثقافة . في مقر المجلس بالزمالك، وكان معه في كل هذه التحركات سعد الدين وهبة ، مضيفه وموجه الدعوة له ، والرجل صاحب اكثر المواقف حدة ضد اسرائيل في اوساط المثقفين المصريين . وكانت مع جارودي في كل هذه التحركات ايضا زوجته الفلسطينية سلمى الفاروقي بلباسها الاسود التقليدي الذي اصبح جزءا من شخصيتها.

وقد كانت الدعوة الموجهة لجارودي لزيارة مصر في هذا الوقت بالذات ، ضربة معلم من سعدالدين وهبة ، فقد تمت الزيارة في الوقت المناسب. والمكان المناسب تماما ، فقد وصل ـ او كاد ان يصل ـ السلام العربي ـ الاسرائيلي الى طريق مسدود. وصورة اسرائيل في الوجدان العربي بعد صعود ناتانياهو الى الحكم في اسرائيل ، وصلت الى حالة من الرفض العربي لها لم تحدث من قبل ابدا . هذا الرفض كان موجودا منذ اغتصاب فلسطين سنة ١٩٤٨. ولكن ناتنياهو جاء بعد محاولة سلام عربية ـ اسرائيلية. كان هناك نوع من القبول العربي بها ولها . ولكن التطورات اللاحقة نسفت هذه الاحتمالات حتى اشعار آخر.

وسعد الدين وهبة اصبح رمزا من رموز رفض التطبيع الثقافي مع العدو الاسرائيلي. وهذا ليس موقفا طارئا له. ولا هو محاولة للسير مع اتجاه الريح. فالرياح كلها ضد ممارسات اسرائيل.

ولكن سعد الدين وهبة فقد وظيفته كوكيل اول لوزارة الثقافة المصرية في زمن السادات ، بسبب موقفه من التطبيع

* كاتب وروائي من مصر

الثقافي ، حيث رفض من موقعه المشروع الاسرائيلي الذي كان مقدما لمصر من اجل فتح علاقات ثقافية مصرية ــ اسرائيلية. ومازالت فصول هذه القصة لم تنشر حتى الانّ.

وفي السنوات الاخيرة اصبحت قضية التطبيع هي همه الاساسي. وتحول الى نقطة جذب جوهرية في هذه المسألة . وهو يكتب مقالات اسبوعية في جريدة «الاهرام». تشكل اختراقا حقيقيا لمواقف الصحافة القومية من مسألة اسرائيل.

وقد انتهى مؤخرا من كتابة مسرحية جديدة عن التطبيع مع اسرائيل اسماها «المحروسة ٩٥» من المتوقع ان تعرض على مسارح القاهرة في القريب العاجل. ما لم تقع عقبات تحول دون عرضها.

هذا عن المناخ ، وعن الداعي فماذا عن المدعو؟ انه روجيه جارودي ، او محمد رجاء جارودي مثلما اطلقت عليه بعض الصحف المحافظة. حيث منحته اسما جديدا. هو اسم اسلامي اساسا.

وجارودي هو رجل التقلبات الكبرى في القرن العشرين. كان مسيحيا ملتزما ثم انتقل الى الماركسية الاوروبية. ثم تحول عنها بطريقة نجومية، ومؤخرا اشهر اسلامه ، ثم قيل انه ارتد عنه ونفى هو ذلك.

وقيل عنه في باب هذه التقلبات العنيفة انه كان في زمان مضى ـ حوالي الخمسينات وجزء من الستينات ـ من المتعاطفين مع اليهود ، وكان هذا التعاطف جزءا من موقفه العام .

ثم انتقل مؤخرا وفجأة الى موقف شديد العداء للصهيونية، وتوقف امام «الهولوكست» وهي مذابح اليهود إبان الحرب العالمية الثانية، التي حولتها اسرائيل الى اسطورة ، من الاساطير المؤسسة لها.

باقي قصته مع الصهيونية العالمية في فرنسا ، ومحاولة مصادرة كتابه الهام عن الاساطير الاسرائيلية معروفة، وهو من المواقف التي يجب ان تسانده الامة العربية فيها.

وزيارة جارودي للقاهرة التي تمت في اكتوبر الماضي ليست زيارته الاولى لها . فقد جاء في الستينات وقابل عبدالناصر بحضور محمد حسنين هيكل. وعرض على عبدالناصر الوساطة في لقاءات مصرية ـ اسرائيلية ، وان كان عبدالناصر لم يأخذ العرض على سبيل الجد. واكتفى بالاستماع له ، بنصف اذن ونصف اهتمام.

وجاء مرة اخرى في العقد الثامن من هذا القرن بعد ان اشهر اسلامه ، ودعاه لزيارة مصر الدكتور ممدوح البلتاجي رئيس هيئة الاستعلامات المصرية في ذلك الوقت، والقى محاضرة في جامعة الاسكندرية عن الاسلام.

واذكر انني كنت ضمن المدعوين للسفر معه من القاهرة الى الاسكندرية ، وقضاء ليلة معه والعودة في اليوم التالي. وكانت معه في هذه الزيارة زوجته الفلسطينية سلمى الفاروقي وان لم تكن قد ظهرت عليه اعراض تضامنه القوي مع القضية الفلسطينية في ذلك الوقت.

كان في ذروة حماسه لتحوله الطازج في ذلك الوقت ، ولم يكن قد كتب مؤلفاته عن الاسلام ولكن الذي ادهشني في هذه الرواية ، وقد دونته في يومياتي عنها ، وعدت اليه مؤخرا انني عندما كلمته ـ عبر ترجمة زوجته ــ في فندق فلسطين في ليل سكندري شتوي يوحي بالشجن . عن كتابه «واقعية بلا ضفاف» اكتشفت انه ينظر الى هذا الكتاب الهام والخطير على انه من الحفريات القديمة.

تحدثت يومها عن الاثر الذي تركه هذا الكتاب علينا ـ نحن ابناء جيل الستينات في الواقع الادبي المصري ـ وان هذا الكتاب نقلنا من مفاهيم ضيقة ومحدودة للواقعية، الى مفهوم جديد شكل اللبنة الاولى في المغامرة الفنية للجيل كله.

كان الرجل متحفظا على هذا الحماس العاطفي لكتابه ، والتضخيم للاثر الذي تركه فينا ، وكان يحب ان يضعه في سياقه الطبيعي في تطور مسيرته الفكرية . مع اننا تعلمنا من هذا الكتاب ان الارتفاع فوق الواقع ، والتحليق بعيدا عنه ليس ضد الواقعية بل ربما كان جوهرها ومن صميمها.

لا اقول ان رد الفعل عندي كان خيبة الامل ، ولكن الادراك العميق . ان هذا الكتاب كان نتاج مرحلة مضت ، وان الرجل لم يتوقف طويلا امام هذه المرحلة ، وغادرها الى غيرها. بينما نحن مازلنا في نفس المرحلة ، معجبين بها ، وهذا هو الفارق الجوهري بين حضارة أتى منها إلينا . وبقايا حضارة مازلنا نعوم في بحيرتها الراكدة ، حتى الآن وسنظل هكذا حتى اشعار آخر.

في زيارته التسعينية للقاهرة ، والتي تمت تحت عباءة العداء للصهيونية لم اتمكن من متابعة لقاءاته كلها لظروف العمل والارهاق النفسي. وحالة من الاكتئاب الطارىء التي احاول جاهدا طردها عن نفسي والخروج من نفقها باقل الخسائر الممكنة.

لكنني شهدت بأم عيني لقاء جارودي مع نجيب محفوظ ، على مركب جاثية على شاطىء النيل بالقرب من الجيزة ، استمر اللقاء كله خمس عشرة دقيقة بالضبط ، وقد جاء خطفا من وقت بين لقاء تم في مكتبة القاهرة الكبرى في الزمالك. ولقاء آخر كان من المفروض ان يتم في مقر اتحاد الكتاب في الزمالك ايضا.

بين هذا وذاك جاء الينا جارودي ، ومعه سعد الدين وهبة ، وزوجته السيدة سلمى ، ومكث معنا ربع ساعة حسب التعبير المصري ومضى ، وقد شهدته في هذا الوقت القصير.

وفكرة لقاء جارودي بنجيب محفوظ نبتت في اتصال تليفوني بيني وبين سعد الدين وهبة ، وعلى طريقته في التقاط الجوهري من الامور رأسا، رحب هو بالفكرة التي كانت تدور في ذهنه قبل أن أطرحها عليه ، ولكن بشرطين ان يعرضها هو على جارودي ويحصل على موافقته ، وان اعرضها أنا من

جانبي على نجيب محفوظ وأحصل على موافقته.

اتصلت بنجيب محفـوظ في بيته ، كان الوقـت صباحا ربما كانـت من المرات القـلائل التي يـرد على التليفون مباشرة دون وساطة احد من اهل بيته ، لان الرجل يتكلم في التليفون بصعوبة بالغـة ، رغم وجود آلـة جيدة عنده اهـديت له بعـد نوبل تـرفع صوت المتحدث ، كما لو كان يتكلم في ميكروفون.

ومع هذا كـان من الصعب ان يصله صـوتي قلت في نفسي ، لعن الله الشيخـوخة وما تفعله بـالانسان ولولا وجود الـزميل محمد صبري السيد ، المحـرر بالاهرام معه في ذلك الـوقت ، من اجل ان يقرأ له صحف الصباح لما تمكنت من اتمام الاتصال به.

وعبر التليفون اولا وصبري السيـد ثانيـا ، وبجهد ضخـم وخـارق أوصلت لـه حكـاية ان جـارودي سيمـر علينا مسـاء الثلاثاء بعد غد ـ كان يوم الاتصال هو الاحد ـ للسلام عليه قال لي على الفور «طيب وليه؟».

ولكنه استدرك مـرحبا ، ثم قال بعد قليـل «وان كان لم يعد حمل مناقشات ولا يحزنون ، فان هذا الـرجل ـ يقصد جارودي ـ يجادل كثيرا ، وفي امـور وقضـايـا مـن المفـروض ان نكـون مستعدين لها . قبل اللقاء».

سألني نجيب محفوظ بعد ذلك باهتمام عن صـاحب فكرة اللقـاء . هل هـو سعدالـديـن وهبة ام انـا؟ ام ان فكرة حضـور جارودي الينا نابعة من جارودي نفسه.

ونحن نلتقي عادة مع نجيب محفـوظ مساء الثلاثاء من كل اسبوع ، من السـادسة بعد الظهر ، وحتى العـاشرة مساء اربع سـاعات كـاملـة يتخللها عشـاء خفيـف لا يخرج عن الطعميـة والجبنة البيضاء والسلطة الخضراء ، وخبز ساخن.

وهذا العشاء يقدم عادة في الثامنة والنصف تماما ذلك لاننا لا ننسى ابـدا اننا نجلـس مع الرجـل السـاعـة ، او الرجـل الذي جرى تـركيب سـاعـة بداخله ، تضبط لـه ايقاع كل مـا في الحياة بصورة مـذهلة ، واي تأخير او تقديـم في عاداته اليوميـة يعطيه الانطباع ان ثمة مشكلة كبرى قد حدثت.

ان التعود هـو مفتاح شخصيـة نجيب محفـوظ ، وعندمـا يصل الامـر الى حد العادة ، تصبح لها القـداسة عما سواهـا من الامور الاخرى . والـرجل يبدو مطمئنا وربما سعيـدا . طالما ان عاداتـه تسير وفق النظام الـذي وضعه ، واي خلل ـــ مهما كان ضئيلا ـ يشعره بحالة من القلق من الصعب وصفها.

جاء الينـا جارودي في الثامنـة تماما . وانصرف في الثـامنة والربـع وهكذا لم يتسبب حضـوره في اي تغيير يذكر لعـاداتنا ، كان معـه سعد الـدين وهبـة ، وزوجته سلمـى وحراسـة امنية مكثفة «وهذا وضع طبيعي فالرجل يهاجم اسرائيل» وجيش من الصحفيين ومندوبي وكالات الانباء والتليفزيونات.

حدثت حالـة من الكركبة في المكان وكنت انـا قد ذهبت اليه ، مسلحـا بزميلي وصـديقـي «المصـور» شوقـي مصطفـى كبير مصوري عموم مصر.

كانت مـلابس سعد الديـن وهبة بيضاء يشرب من فـوقها العصفور وكـانت ملابس زوجـة جارودي سوداء وهكـذا فقد كونا نـوعا من التقابـل اللوني حول الرجـل ، وبينهما جارودي الذي كان يرتدي بدلة كحلية اللون ، وربطة عنق من نفس اللون وقميصا ابيض.

قبـل الـدخـول الى رواق ما جـرى في هـذا اللقـاء اقـول ان جـارودي في اللقاء الثـاني كان مثقفـا صلبا شعـرت انني امـام مثقف قوي بموقفه وعملاق بما يقـوم به ، وهو الاحساس الذي لا أشعر به إزاء العديد من المثقفين العـرب في هذا الزمان الصعب والعجيب.

كنت أمـام رجل يصـل في كل مـرحلة مـن عمره الى قنـاعة معينة ، ثـم يدافع عـن هذه القنـاعة حتى الموت ، وربما مـا بعد الموت نفسـه ، والموت في هـذه الحالة يعتبر استشهـادا لا نملـك سوى الانحناء امامه في احترام حقيقي.

هـا هو كيان ثقافي ، يقول لـك ان المثقف الحقيقي موقف وان هذا الموقف عنـدما يخرج من اختيار صادق يسـاوي العمر بكل مـا فيه.

تحت وابل من اضواء ادوات التصويـر وامام ميكروفونات وكالات الانباء المختلفة جرى اللقـاء قامت بدور المترجمة زوجة جارودي «ربما كان هذا هو السبب في وجـودها في كل لقاء عقده هنا في مصر ، سواء اكان لقاء عاما ام خاصا».

المصافحـة ، وخلالها يتحـدث نجيب محفـوظ الانجليزيـة بطلاقـة ، وعنده القـدرة على نطق بعـض الكلمات التي تسعـف الموقف بـالفرنسية ، انـه واحد مـن الجيل الذي اسـس نفسه ، ووضـع اسس مشروعه ، قبل زمان السرعة ، وحالة اللهاث التي وصلنا اليها.

كان سؤال جارودي عن الصحـة والحال ، وقال نجيب انه بخير وانه يحاول ان يكتب اسمه ، ثم ضحك ضحكته المجلجلة ، المنطلقة الى عنان السماء سماء الله العالية.

قال نجيب محفوظ لجارودي انه حـاول في ايام الصبا التي ولت ولـن تعود ابـدا ، ان يقرأ مارسيـل بروسـف وبالتحـديد رائعته الخالـدة «البحث عن الزمـن الضائع» بالفرنسيـة ، وانه كان يستخـدم قامـوس عربي / فـرنسي من اجـل ان يتمم هـذه المهمة الصعبة.

سـألت جـارودي ان كان قـد قرأ لنجيـب محفوظ بعـض رواياته المترجمة الى الفرنسية ، خاصة بعد ان حصل على نوبل ، فقال لي انه قرأ واعجب برواياته ايما اعجاب ، كانت الاجابة فيها قـدر كبير مـن التعميم فحـاول سعـد الـدين وهبـة ، ان يكمـل الفجوات في اللقاء فسـارع الى القول ان جارودي ذكر لـه انه قرأ لـه «اي لنجيـب محفـوظ» ثـلاثيـة بين القصريـن . وانـه «اي

جارودي» قد اشاد بالثلاثية اكثر من مرة من قبل.

قال نجيب محفوظ انه قرأ لجارودي كتابه الهام «واقعية بلا ضفاف» مترجما الى العربية وكتابه عن النظرية المادية في المعرفة ، وان الكتابين اعجباه كثيرا.

سألت جارودي ان كان قد تابع الحادث الذي وقع لنجيب محفوظ منذ حوالي عامين ، فرد على سؤالي بسؤال وسط دهشة واستغراب الحاضرين اي حادث تقصد؟! ثم اكمل قبل ان اجيب انه لم يسمع بهذا الحادث سوى الآن ثم تساءل: هل هو حادث سيارة؟!

قال له جمال الغيطاني انها محاولة اغتيال. واشار بيده الى رقبته في محاولة لتمثيل ماجرى حتى يوصل الامر الى الرجل. وان نحن جميعا قد تشككنا في حقيقة ان جارودي لم يعرف بمحاولة الاغتيال التي تعرض لها نجيب محفوظ ، فقد كان دويها خارج مصر اكثر من داخلها.

ومن قبل رفض جارودي ان يعلق على قضية تفريق نصر حامد ابوزيد عن زوجته ابتهال يونس وقال «هذا شأن داخلي لا علاقة لي به» . ويبدو ان الرجل لا يريد ان يصبح طرفا في الجدل الدائر في مصر حول هذه القضية او تلك.

ومن الاسئلة التي رفض الاجابة عليها عندما سأله احد الحاضرين في احدى ندواته ان كان وقوفه مع القضية الفلسطينية بسبب ان زوجته فلسطينية . لقد احتج جارودي بعد سماعه السؤال اكثر من مرة . الاولى لان السؤال يحاول التسلل الى حياته الخاصة ، وهذا ما يرفضه شكلا وموضوعا ، والثانية: ان السؤال فيه تبسيط مخل للامور واختزال لها . وان وقوفه مع القضية الفلسطينية هو اختيار سياسي لا علاقة له بزواج او غيره.

وهذا الاختيار بالوقوف مع الحق العربي هو الذي دفعه الى الذهاب الى كان. بعد المذبحة الشهيرة التي وقعت هناك ، هذا «ما لم يحاول ان يفعله اي مثقف عربي ، منذ وقوع المذبحة وحتى اشعار آخر».

سأل جارودي نجيب محفوظ عن سنه ، وقبل ان يجيب نجيب قال له جارودي عن نفسه انه في الثالثة والثمانين ، كانت هذا مفاجأة لي . يبدو ان التقدم في العمر في العالم الاول ، لا يحمل معه كل ملامح الكهولة التي نراها في بلادنا نحن ابناء العالم الثالث ، كان نجيب محفوظ في الخامسة والثمانين من العمر ، اي ان عامين فقط يفصلان بين عمريهما ، ومع هذا فان النظر اليهما يوحي بأن نجيب محفوظ هو والد جارودي وربما جده ولعل هذا هو الفارق بين جارودي الذي يعيش في باريس ، ومحفوظ الذي يحيا في القاهرة.

لاحظت على زيارته لمصر انها كانت شعبية ، فلم يستقبله مسئول رسمي واحد وحتى احزاب المعارضة المصرية وما اكثرها وكلها لها مواقف ضد اسرائيل . ومع هذا لم يحاول احد من هذه الاحزاب دعوته ، ويبدو ان الهدف من كل هذا جعل الزيارة علاوة على شعبيتها ان تظل في دائرة الفكر والثقافة بعيدا عن اي طرح سياسي محتمل.

أيضا فان المؤسسة الدينية تعاملت مع الزيارة كما لو كانت لم تتم اصلا. وقد سألت سعد الدين وهبة عن هذه الظاهرة ، فقال لي انه لم يفكر في ان يقابل جارودي احد من رجال الازهر ، وان كان لا يعرف السبب في ذلك بالتحديد.

ولكن - يكمل سعد الدين وهبة - محمد عودة نبهه الى اهمية لقاء شيخ الازهر به ، وعندما اتصل سعد الدين وهبة من اجل تحديد موعد بين جارودي وشيخ الازهر الامام الاكبر الدكتور محمد سيد طنطاوي ، اكتشف انه «اي شيخ الازهر» في جولة خارج مصر تشمل الهند وباكستان وبنجلاديش ، وانه طوال وجود جارودي في مصر ، سيكون شيخ الازهر خارجها ، وان مفتي الديار المصرية ، وهو الرجل الثاني بعد شيخ الازهر لم يعين بعد ، لانه منذ ترك الدكتور طنطاوي دار الافتاء الى مشيخة الازهر ، والمكان خال تماما.

على هامش وجود جارودي في القاهرة اصدر الدكتور عبدالوهاب المسيري - وهو من رموز الرفض المصري لاسرائيل. ولكن على مستوى اكاديمي - اقول انه اصدر كتابا ، فيه بعض المقالات عن جارودي سبق وان نشرت في الصحافة المصرية لعبدالوهاب المسيري نفسه وفهمي هويدي وآخرين ، وفي الكتاب بيان دقيق لكتب جارودي التي سبق ترجمتها الى اللغة العربية . وحتى يكون هذا البيان بمثابة مرجع يعود الناس اليه ، بعد ذلك كان لابد من وجود بيان اضافي بمترجم كل كتاب ودار النشر التي نشرته ، وسنة الصدور ، خاصة ان بعض كتب جارودي ترجمت مرتين الى اللغة العربية ، مثل كتابه عن «الاساطير السياسية» الذي ترجم في القاهرة ، ثم ترجم في بيروت ، واشاد جارودي خلال وجوده في القاهرة بترجمة بيروت وهاجم ترجمة القاهرة التي جاءت ناقصة ومبتورة ، وهو موقف يحسب لجارودي.

كذلك فان دار الشروق، وهي من اعرق دور النشر المصرية ، انزلت الى الاسواق كتابه «اي جارودي» عن الاصولية ، وسحبته من الاسواق خلال وجوده من مصر لاسباب غير معروفة ، كذلك فان له كتابا عن احدى الدول العربية ، ولم يظهر هذا الكتاب لا في قائمة عبدالوهاب المسيري ولا في الاسواق خلال وجود جارودي في مصر ويبدو ان مضيفيه قد طلبوا منه عدم التعرض لاي دولة من الدول الشقيقة خلال وجوده في مصر لان ذلك ليس في مصلحة رحلته المصرية.

هذا بعض ما جرى وما كان في رحلة جارودي المصرية.

* * *

عتمة من المعارف تضيئها .. الأخطاء

محمد مظلوم *

اليد تكتشف
شعر
عبد الزهرة زكي
كتاب أسفار ـ ٢ ـ بغداد ١٩٩٤

يبقى الشعر العراقي ـــ بمختلف المعايير ـــ موّارا بإرهاصات واحتمالات ممكنة لانعطافات تترك في مجرى الشعر العربي خطوطا عميقة وواضحة.

ولعل إحدى ميزات (وقائع النص) أو التجربة المرافقة لانتاج النص في الشعر العراقي، تلك القسوة في العلاقات بين اللاحق والسابق من الأجيال الشعرية، علاقات تكاد تكون منقسمة أكثر من كونها متصلة، هذا إذا لم تكن علاقة الغائية متبادلة، فالسابق يعرض عن الحوار وينكر أبوته لشعر اللاحق، واللاحق، بدوره، ينطلق من عقدة (أوديبية) شاملة، لتبرير نصه وسلوكه وممارساته الثقافية. ومشكلة الأجيال التي تحتد في الوسط الثقافي، هي الصورة الوحيدة للصراع هناك! في ظل فراغ سياسي زادت مدته على العقد ونصفه فالرواد، والستينيون، والسبعينيون والثمانينيون والتسعينيون المحتملون، يتصندقون في هذه التسميات ولا ينفتحون على حوار يلغي الفجوات والفواصل الناشئة عن عقدة اتهام الآخر، ولهذا فإن مفهوم الجيل الشعري ارتبط، زمنيا ، بكل عقد، وحتم تجربة ونصا خاصين ولعل تجربة الجيلين الآخيرين (الواضحين) (السبعينات) و(الثمانينات) هي أكثر التجارب إثارة، لا بفعل اختلاف نصها فحسب، بل وفي استدارة ثقافتها خارج التلقين والتنميط وانفتاحها على التجربة المحايثة للثقافة.

على أن من مآخذ الثمانينيين على السبعينيين، ولابد من مآخذ للمتأخرين على المتقدمين ـ أتصاف ثقافتهم ـ السبعينيين ـ بالتذهينية، في حين تعطلت الحواس وأرجئت فعاليتها في إشعار لم يحن ـــ حسب الثمانينيين ـــ إلا عندما تعمق الاحساس بالأشياء بقوة الموت، إبان الحرب العراقية الايرانية وتاليا في حرب الخليج الثانية.

أسوق هذه المقدمة للدخول الى قراءة مجموعة عبدالزهرة زكي (اليد تكتشف) ذلك إن أية قراءة لمجموعة شعرية صادرة حديثا في العراق، لابد أن تتعنون وتصنف في سياق الصراع «الجيلي» هناك أولا، وفي ثنائية الداخل، الخارج ثانيا.

فعبد الزهرة زكي يتوسط مرحلتين، أو جيلين شعريين، فتجربته تنتمي زمنيا ـــ وإن هامشيا ! لجيل السبعينات، وتحديدا الى النصف الثاني من العقد السبعيني، لكن نصه تجوهر واتضحت ملامحه في انعطافة القصيدة الجديدة في العراق عند النصف الثاني من الثمانينات، بعد حمى التجريب التي استغرقت النصف الأول منها والتي تتصف بها بدايات كل جيل وميله الى الانفلات خارج المتحقق الشعري المهيمن.

ومن ذلك فإن قصيدة عبدالزهرة زكي قد استفادت في تطورها من كلا الجيلين وتجربتيهما، فقصائد (اليد تكتشف) مكتوبة جميعها بين عامي ١٩٩٠ ـ ١٩٩٣ وهي المجموعة الثالثة التي طبعت أولا من بين ثلاث مخطوطات.

وإذ يتخلص الشاعر هنا من (المطولات) و(السرديات) التي انسحبت عدواها على مشهد شعري كامل في بداية الثمانينات فإنه ينجح، كذلك في خلق مناخ شعري واحد للمجموعة يبتعد عن رطانة البدايات لكنه لا يعطي صورة عن النوع أو التحول في كتابة القصيدة لديه.

في اختزالاته يذهب زكي الى (فكرنة) التجربة واضعا أمامنا ثنائية التجربة ـ التأليف موضع إشكالية ومساءلة .فكأنه يخفي انحيازه الى احداهما ، يحايث بينهما بما يجعل الصورة متماهية في الفكرة، الحواس مفتوحة على العقل، والأفكار ـــ من حيث هي نتاج ـ تعيد اختبار أخطائها إزاء الحياة، حتى كأن الاكتشاف خطأ، يفضي الى تشكيل ذاكرة معتمة من المعارف، ذاكرة لا يضيئها الا خطأ آخر لنكتشفها ، وهكذا:

(اليد تكتشف والجسد يتحرر) ص ٦٦

ثمة أيضا ثنائية أخرى تتضح بشكل لافت في المجموعة، هي ثنائية الذاكرة/ الرؤية من حيث كون الأولى مرجعية المعرفة والتالية راهنية الاكتشاف.

(أتذكر الشجرة المكسوة بالثلج.

★ كاتب من سوريا.

تلك التي لم أرها) ص ٩

أيضـا يشتغل على المعنـى كثيرا، يـدوره وأحيـانا يكـرره، يحركه كثيرا، حد الانهاك، قبل أن تترشـح عنه الجملة وهو بهذا (ينحو)... إنه أولي القصـد، دون أن يحدد المقصود! لهذا يتشكل المعنى لـديه مـرتين أولاهما في الذهـن، وثانيتهما في العبـارة ... العبارة التي ترنم المعنى ليتحول الى غير ما في الذهن!

وفي كل هذا يصور لنا مشهدا أليما آخر:

(الذين لا يصلون،

أشقائي

يربي صرخاتهم اليأس) ص ١٥

أو (والآن في أثرة

صداقة صانعي الأجراس

فإنني أتحدث عن الأمكنة

وأتذكر الأقفاص) ص ٦٢

وفي تجربة القول، يصطدم في القـول نفسه، وهنا يلتفت الى الذاكرة للتعليل والتدليل كذلك، وبين أن يعي (ما يقول) ويعنيه، لا يختار (كيف يقـول؟) بل يذهب الى (الما) الى تعميقهـا، وكذلك الى موضعتها، لتدور حولها الأشكـال، وتصبح (الكيف) بعضا من هذه (الما) وإذ يبني جملته ويقيم عبـاراته ويصوغ تركيباته على وفق ما تقترحه هذه (الما) فإنه لا يبتعد كثيرا عن (الكيف) بل نجد وحدة صيـاغية تحكم الديـوان برمته الى درجة تمكننـا من القـول أن الديـوان، تجربـة منمطـة للشكل، تجربـة تقـوم على الاختزال والاقتصـاد بما يؤدي الى القصـد، تتخذ مـن المقاطـع الصغيرة المنفصلة بعلامـات أو المعلمة بالبياض أحيـانا، تجسدا متشابها، يطـوي العبارة ويلفها دون أن يسمح لها بـالاستدارة مع المعنى الذي يدور خارج العبارة :

(اليد التي تقبض على كل شيء

تبتلع الأنفاق أعطياتها

حتى أن الصحراء بلا تاريخ) ص ٣٤

أو (أتذكر كل ما لم أره بعد) ص ١١

أو (لم أكن بعيدا بما يكفي

لأعرف

إنني أتذكر الآن فقط) ص ١٩

وعدا مـا تنزع إليه المقـاطع من فـرار خارج الزمـن! فإنها تشير الى التباس مر بين ما هو معيوش وما هو مرغوب، أو مفكر بـه، وتلـك إحـدى صـور (الأنـا) المأزومـة في لجة فـوارة مـن الحصارات والثنـائيات هنا لا تصطدم مـن موقعين بل تتـداخل وتلتبس دون أن تتـاح اعـادة الثنـائيـة الى انفصـامهـا إلا عبر المستـوى الخارجـي للغـة (المفـردة) أمـا دلالاتها الخارجيـة فتتقارب وتلتصق ببعضها.

في جملة مكثفـة ومنحوتـة (حد الخدش أحيـانا) يلـم عبد الزهـرة زكي كـل ما (لا) يود قـوله لكنـه يعنيه، ويحاصره بين الكلمات ، كـأنما يخشـى من الكـلام أن يهرب ليـدلي بتصريحه خارج ارادته هو، ولهذا جاءت جملتـه مكثفة في تعريفات أسمية بلغة محمولية تلجأ الى المحو من حيث تبدي الاثبات:

(الرغبات أم مؤجلة)

أو

(الجنون ... أو العائلة)

أو

(الفتاة المموهة تولد في الظلام)

والتعـريفات أعـلاه ليست مجتـزأة من مقطـع بل أن كـلا منهما يشكـل مقطعـا كـامـلا في قصيـدة واحـدة (النـواقـص والأخلاق ص ١٢) ويمكن هنا ملاحظـة المدخل المتاح في تركيب الجملة، وهـو على العموم مدخل مشترك ومشتبك في الآن ذاته، لكنه ينـدرج في هجر السياق نحـو تثبيت سياق آخـر، ربما أكثر احتشادا!

(ينسج الدخان عربة

وتهبها الحرب للأطفال)

(اليـد تكتشف) المكتـوبة في وقـت بين حصـارين، ليست شاهدة لجثة مجهولة إنها فضيحة معنونة بكتمانها !.

إنها تدخل الحلبة وتـروض المأساة وتتروض معها في الآن ذاته! تقـدم صياغـات مشتبهة وملتبسة مـع صياغـات المأساة نفسها، ولئن كانت المأساة من أفعالنا ـ وربما ارتكاباتنا ـ فلماذا لا نألفها ونحيد امتدادها ، ما دام هناك (أدلاء لا يصلون)؟

صفير، صفير الهاوية، أتمنى قليلا من الخوف.

صفير ، صفير الرجاء وهـو يدخل مسام جلـدي الجديد، أتشهى قبسة وجـد... رفة هـدب.. رجفة ... لا شيء إلا وجيـب قلب بـدأ ينبض الآن، النبـض يعلو صـوتـه، الصوت طبـل يصـم الآذان في هذا القفـر الموحش، الصوت يرشح من مسـام جلدي فيستحيل الى صدى هادىء أستشعر نسغ الرجاء في داخلي، وأدرك معنى أن أكون وحيدا... أرتجف وتظل عيناي مفتوحتين على اتساعهما مشـدودتين الى نقطة برق توشك أن تتفجر في أعماق هذا الليل ... بينما تصاعد مـن أعماقي صوت خافت سمعته بوضوح كأنما صوتها:

[فأمر كان: محبتي لك

وأمر يكون: تراني وتذوب في.

وأمر لا يكون : لا تعرفني معرفة أبدا...]

ذلـك كله تجمـع الآن في دافع البحـث عـن نصف الـدائرة الأزلية ليكتمل التكوين ... هيهات ، ذلك كله تجمع الآن فيَّ وجدا ، ربما لأني لم أنسج للحب صمتا يليق بـه، وجئت لأرمي أغنية في الهواء فكانت صرخة وكيف لا تكـون أغنية الولادة صرخة... من أين ستجيء الأغنيـة وأنتم ستقطعون هذا الحبـل المدلى الآن من سرتي .. يا للوحشة ، لا مشاعر ولا أشعار، لا قدرة ولا إرادة!

آه ، كـم أحن الى بـدايتي ، ولهفـة الشوق في أول مسعـاي، وقدرة الإرادة في مستهل خطاي!

* * *

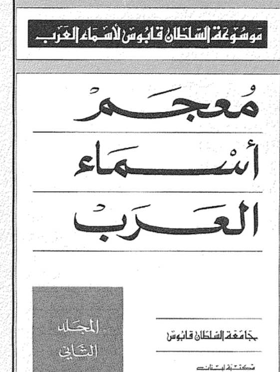
صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي... رؤية حضارية جديدة في عصر العولمة والاغراق الثقافي

عادل أبو طالب *

عندما تصبح العولمة رؤية خارجية لفرض الهيمنة الثقافية بمقاييس واحدة فإن علينا أن نبادر برؤيتنا وان نواجهها بكل امكانياتنا وان نجتهد بكل طاقاتنا حتى نستطيع أن نحافظ على هويتنا ونسعى لمواجهة ذلك العصر بكل متغيراته ليس فقط السياسية والاقتصادية بل وأيضا الثقافية في ضوء معطيات القرن العشرين وإرهاصات القرن الحادي والعشرين.

وقد تتعدد الطموحات وتبقى الامكانيات محدودة. لكن ذلك ينبغي ألا يكون مدعاة للاحباط وتثبيط الهمم، بل علينا أن نجعله دافعا للمزيد من الجهد كي نستطيع الاجابة على سؤال.. أين يقف العالم العربي والاسلامي بثقافته وحضارته وتراثه الأصيل؟ ولعل كل جهد يبذل في هذا الصدد يبقى جزءا من الاجابة التي مازالت تحتاج الى توظيف كل الجهود واطلاق كافة المبادرات التي يمكن اضافتها الى مختلف الجهود السابقة في هذا المجال.

وتأتي المبادرة التي أطلقها معالي السيد عبدالله بن حمد البوسعيدي سفير السلطنة لدى مصر ومندوبها الدائم لدى جامعة الدول العربية بإعلانه في شهر اكتوبر من العام الماضي عن تنظيم صالون ثقافي باسم «الخليل بن أحمد الفراهيدي» في حلقات شهرية كواحدة من ضمن المبادرات الفريدة لانطلاقها وفق هدف واضح ومحدد يجيب عن جزئية كبيرة من السؤال السابق انطلاقا من رؤيته الحضارية التي تستند الى حتمية التواصل الثقافي بين أبناء الامة العربية المجيدة وما تزخر به لغتها العربية من تراث عظيم وموروث حضاري خالد.



فقد عكست فعاليات الحلقات الثلاث التي تمت اقامتها من صالون الفراهيدي حتى نهاية شهر يناير الماضي عدة دلالات حضارية جعلت من هذا العمل حدثا ثقافيا بارزا شهدت له الأوساط الثقافية والنخب التي شاركت في أعماله سواء من مصر أو السلطنة أو العالم العربي بشكل عام. وعلى الرغم من أن هذا العدد من الحلقات قد يبدو محدودا حتى يمكن الحكم بهذه المقولة، إلا أن قضايا هذه الحلقات ومناقشاتها ونسبة المتابعة والاهتمام بها من جانب مختلف الأوساط الثقافية والاعلامية تجعل من صحة هذه المقولة أمرا له ما يثبته للاعتبارات الآتية:

توقيت المبادرة : ذلك أن إطلاق هذه المبادرة ربما عكس في توقيته واحدة من أهم الدلالات الحضارية التي عبرت عنها رؤية صاحبها فهي تنطلق في عصر أصبحت فيه الرؤى الحضارية متعددة، والمواقف فيه مختلفة، بعضها يرى أن هذا العصر هو عصر صراع الحضارات والآخر يراها في نهاية التاريخ، وتقف بين هاتين الرؤيتين رؤية وسط لم تتضح بعد تتبنى موقف التكامل بين هذه الحضارات.

وفي ضوء ذلك أصبحنا نحن بثقافتنا العربية والاسلامية وتراثنا الحضاري المجيد مسؤولين عن ضرورة ابراز رؤيتها الحضارية وتأسيسها بأسانيد ثقافية نابعة من تراثنا الأصيل وهويتنا المستقلة حتى نستطيع أن نواجه ذلك العصر الجديد بمختلف رؤاه . وربما يكون صالون الفراهيدي خطوة مهمة على هذا الطريق الطويل لانطلاقه وفق ثوابت محددة وأهداف واضحة أجمعت على ضرورة إحياء التراث العربي والاسلامي وطرح البديل الحضاري بالعودة الى الجذور واستغلال الطاقات وتكامل الجهود.

* كاتب من مصر

راعي المبادرة : قد يكون غريبا أن تأتي المبادرة من جانب شخصي ليس من مسؤولياته كسفير لبلاده الاهتمام بأمور الثقافة، ذلك أن طبيعة العمل الدبلوماسي بكل ما تحتويه من مسؤوليات وما تتطلبه من وقت تجعل جل الاهتمام منصبا على أمور السياسة والدبلوماسية ، لكن ادراك المسؤولية وتلازمها مع صيغة واضحة ورؤية حضارية جعلت من صاحب المبادرة معالي السيد عبدالله بن حمد بن سيف البوسعيدي يبادر الى اطلاقها واعلانها رغم ما فيها من عبء ـ وقد يكون كذلك تفسيرا عاما يرتبط بإدراكه أن طبيعة العمل الدبلوماسي ـ وهو مقبل على على الولوج الى معطيات قرن جديد تلعب فيه الرؤية الحضارية الواضحة المستندة الى أسس نابعة من تراثنا العربي والاسلامي دورا كبيرا في مساندة العمل الدبلوماسي والسياسي في ظل نظام عالمي ربما تصبح فيه رؤى السيطرة الحضارية والهيمنة الثقافية هي المحرك الأساسي للتفاعلات السياسية بل والاقتصادية والثقافية.

وعليه فلم يكن غريبا أن تأتي هذه المبادرة من راعي مسؤولية دبلوماسية إذا ما أخذنا في الاعتبار بعد النظر والادراك الواعي للمتغيرات الدولية والتطورات العالمية التي أصبحت تجعل من الاهتمام بأمور الثقافة عملا ذا أبعاد حضارية قد يتساوى في أهميته مع الأهمية التي يتسم بها العمل الدبلوماسي.

وربما يضاف الى ذلك سبب آخر وتفسير خاص يرتبط بإدراك راعي هذه المبادرة لمدى ما يزخر به تراث أمته العربية الاسلامية بشكل عام وحضارة دولته بشكل خاص من رصيد علمي وثقافي لعلماء أجلاء ساهموا جميعا بثروة حضارية واسهامات فكرية نادرة . وإن إحياء ذلك التراث كفيل بأن يجعلنا نقبل على الدخول الى معطيات قرن جديد «القرن الحادي والعشرين» ونحن مسلحون بسند ثقافي قوي يستطيع أن يواجه كل محاولة للسيطرة والهيمنة.

معنى التسمية : فقد كان اطلاق اسم أحد أهم العلماء العمانيين بشكل خاص والعرب بشكل عام وهو الخليل بن أحمد الفراهيدي على هذا الصالون أحد الأسباب الرئيسية التي أعطت لهذا العمل أهمية خاصة وذلك بحكم ارتباطه باسم شخصية عمانية المولد عربية الثقافة والتعليم قال عنه ابن خلكان «اجتمع الخليل ابن أحمد وابن المقفع ذات ليلة حتى الغداة، فلما افترقا قيل للخليل كيف رأيت ابن المقفع؟ قال : رأيت رجلا علمه أكبر من عقله، وقيل للمقفع كيف رأيت الخليل؟ قال : رأيت رجلا عقله أكبر من علمه, كذلك قيل عنه «من أحب منكم أن ينظر الى رجل خُلق من الذهب والمسك فلينظر الى الفراهيدي». فهو علم من أعلام العرب الذين ساهموا بسخاء في دعم ميراث الأمة العربية الخالد وتخرج على يديه علماء وأئمة كثيرون.

الطبيعة النخبوية للمشاركين في أعماله ومداخلاته: لا شك أن عملا بهذه الأهداف لابد له أن يجمع في حلقاته نخبة مختارة من العلماء والمثقفين والأكاديميين انطلاقا من رؤيته الراعية الى احياء تراث الأمة العربية والاسلامية من أجل تحديد معالم رؤية حضارية عربية نقف عليها ونحن نواجه متغيرات القرن الحادي والعشرين.

وتؤكد أسماء الشخصيات التي شاركت في أعمال الحلقات الثلاث الماضية لصالون الفراهيدي هذا المعنى، فقد شارك في حلقته الأولى الأستاذ الدكتور كمال بشر عميد كلية دار العلوم جامعة القاهرة سابقا وعضو مجمع اللغة العربية ، والأستاذ الدكتور السعيد محمد بدوي مدير قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية ، والأستاذ الدكتور محمد حماسة عبداللطيف أستاذ النحو والصرف والعروض بالجامعة الأمريكية ،والأستاذ الدكتور أحمد عفيفي أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

كما حضر مناقاشاته وشارك في مداخلاته نخبة كبيرة من أساتذة الجامعات المصرية والشعراء العرب ورجال الفكر والأدب والصحافة في مقدمتهم د.عصمت عبدالمجيد الأمين العام لجامعة الدول العربية وعدد كبير من مندوبي الدول العربية لدى الجامعة، ورئيس المجلس الأعلى للتربية والثقافة والعلوم الفلسطيني، والأمين العام لمجمع اللغة العربية، وعدد كبير من الشعراء من مختلف الدول العربية ورجال الصحافة والاعلام في مصر.

كما شارك في أعمال الحلقة الثانية الأستاذ الدكتور علي الدين هلال عميد كلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة والأمين العام للمجلس الأعلى للجامعات المصرية والاستاذ الدكتور محمد السعيد بدوي مدير قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية، والأديب المصري والشاعر المعروف الأستاذ فاروق شوشة والأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي أستاذ اللغة العربية بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة . كما شارك في مناقشاته ومداخلاته لفيف كبير من المفكرين والأدباء من بينهم الناقد الأدبي د. صلاح فضل، والأستاذ الدكتور كمال بشر والكاتب الصحفي عبدالعال الحمامصي، ود. محمد جبر.

كما شارك في أعمال الحلقة الثالثة العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمود على مكي أستاذ اللغة والأدب بكلية الآداب جامعة القاهرة والأستاذ الدكتور أحمد درويش عميد كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس، والدكتور صلاح فضل الناقد الأدبي المعروف.

موقع قضايا حلقاته من فكرة إحياء المواريث الثقافية العربية:

لقد ساد أعمال الحلقات الثلاث الماضية لصالون الفراهيدي اتجاه فكري أكد في القضايا التي تناولها بمناقشاته ومداخلاته المختلفة على أهمية إحياء المواريث الثقافية العربية وضرورة إحياء نظمها ومعطياتها الحضارية والفكرية والتراثية ومدى الأهمية التي تشكلها هذه العملية الثقافية في ظل عصر العولمة ومحاولات الغزو الفكري العديدة والمختلفة والهادفة الى طمس معالم الثقافة العربية وهويتها المستقلة وتراثها الضخم الذي شكل في فترة من الفترات أساسا بنيويا لثقافات وحضارات أخرى.

من هنا كان الاختيار لموضوعات الحلقات السابقة دقيقا وهادفا في نفس الوقت، ولا شك أن موضوع الحلقة الأولى الذي دار حول الخليل بن أحمد الفراهيدي وجهوده في الدراسات اللغوية العربية قد جاء مناسبا الى حد كبير لأسباب عديدة ترجمتها أعمال هذه الحلقة ومناقشات المشاركين والحضور فيها على النحو التالي:

١ - الدلالات المختلفة التي يحملها في طياته اسم الخليل بن أحمد الفراهيدي كواحد من أبرز العلماء العرب الذين ساهموا بجهود فريدة وغير مسبوقة في مجال اللغة العربية وما يعنيه ذلك من مضمون ثقافي وفكري عبر عن الرؤية الثقافية التي تحملها فكرة صالون الفراهيدي كمبادرة ثقافية ذات رسالة لدراسة الحضارة والفكر والأدب العربي بهدف الوصول الى فكر ثقافي عربي واحد.

٢ - أن الفراهيدي ووفقا للدراسات التي شارك بها أساتذة متخصصون والمناقشات التي دارت وأعمال هذه الحلقة يكاد يكون ظاهرة في اللغة العربية خاصة في المجال اللغوي فهو من ناحية أولى واضع علم النحو في شكله البنائي ومنظومته النحوية هي أول منظومة كتبت في تاريخ النحو العربي، ونستطيع من خلالها التأريخ لكثير من المصطلحات النحوية التي حملها تاريخ النحو العربي، وكذلك معرفة كنه وطبيعة التأليف النحوي في تلك الفترة المتقدمة نسبيا في تاريخ هذا العلم ، كما أنها تحمل لنا ريادة مدرسة البصرة وسبقها للمدرسة الكوفية المتأخرة عنها وتوضيح كيف أن البصرة لها اليد الطولى والنصيب الأوفر في تأصيل هذا العلم وبناء منهج متكامل له.

من ناحية ثانية فالخليل بن أحمد الفراهيدي هو مخترع علم العروض الذي يمكن أن يكون معجزة في علم اللغة العربية ، كما أنه هو أول من وضع معجما في اللغة العربية وهو معجم العين.

فهو باختصار واحد من أعلام الفكر العربي بشكل عام والعماني بشكل خاص فهو عماني المولد بصري النشأة عربي الثقافة والتعليم.

وجاء موضوع الحلقة الثانية حول واحدة من أهم الأعمال العلمية الرائدة بدلالاتها الحضارية وهي موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب والتي تعتبر سجلا لأسماء العرب والأسماء الأكثر شيوعا وتداولا في المحيط العربي المعاصر التي تم تجميعها من خلال دراسات ميدانية في أكثر من ١٢ دولة عربية تشمل المناطق اللغوية الرئيسية في الأمة العربية ، ثم معجم أسماء العرب ثم دراسة عن منهج البحث وأساليب الاستقصاء والجمع الميداني، ثم معجم لمشاهير أعلام عُمان.

وقد أكدت هذه الحلقة ما لهذا العمل من قيمة ثقافية تخدم مستقبل الأمة العربية وماضيها وتاريخها وحضارتها في الآتي:

١ - فهو مشروع عربي الفكرة، والمبادرة والتنفيذ. حرص فيه فريق البحث من الأكاديميين والمتخصصين على اخراجه بشكل علمي فريد في فكرته ، فريد في اسهاماته في المجال التراثي، فريد في منهاجيته ، متكامل في إطاره يضع أساسا علميا قويا لمشاريع أخرى تحتاجها ثقافتنا العربية صاحبة الدلالات الحضارية العميقة والفريدة في معانيها وخصوصيتها.

٢ - كذلك فهو يضع نواة لمشاريع حضارية أخرى، ثقافتنا العربية في حاجة لها، كونه جاء مشروعا عربيا من جميع جوانبه وبالأخص في مبادرته المحمودة من جانب حاكم عربي يحمد له أنه اهتم بأمور الثقافة والعلم والتراث العربي عموما لا لكي يجني هو ودولته من ورائه أمرا خاصا وانما لكي يخدم المكتبة العربية بانجاز حضاري هي في أمس الحاجة إليه ، ولذلك فله فضل الفكرة وفضل المبادرة.

٣ - أيضا فهو بحث لغوي تاريخي حضاري معاصر حصر الاسماء العربية ورصدها ووضعها على الحاسب الآلي بهدف تحديد الأسماء الأكثر شيوعا وتداولا ، ثم تحقق من أصول هذه الأسماء من واقع جوانبها التاريخية اللغوية الحضارية والثقافية، انطلاقا من حقيقة أن الأسماء هي جمع بين الأصالة والمعاصرة ، فاسم الأب والجد والأسرة يرمز كل منها الى الاصالة التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ وجذور الأمة وثقافتها ، والمعاصرة تعني الاستجابة لاحتياجات التطور التي تعكس التفاعل الثقافي والحضاري بين الثقافة العربية

واللغات والثقافات الأخرى التي احتكت بها في القرن العشرين.

يضاف الى ذلك منهاجية البحث في الموسوعة ككل وانطلاقها من أن الاسم الذي نسمى به ليس مجرد تعبير لا معنى له، بل أن كل اسم هو في واقع الأمر ملخص للتاريخ الثقافي والاجتماعي لاسم من الأسماء أو لشعب من الشعوب أو لمجتمع من المجتمعات لأن الاسم في النهاية هو تلخيص لخبرة اجتماعية وانعكاس لتطور سياسي واجتماعي وثقافي، وبالتالي يصبح ووفقا لهذه المنهاجية نسق الأسماء ومجموعة الأسماء الأكثر شيوعا في مجتمع ما ملخصا مكثفا للخبرة المجتمعية لهذا المجتمع وترجمة صادقة لرموزه التاريخية والثقافية.

٤ – ان هذا المشروع ذو أبعاد ثقافية جعلته يتجاوز الاسهامات السابقة بملامح ثقافية وحضارية جديدة وعديدة. وذلك تم توفيره لهذا العمل في هذا المشروع بالتعرف على جهود السابقين العرب والأوروبيين في هذا المجال وفق بعض النقاط الأساسية التي عاونت فريق العمل الذي ساهم في هذا المشروع، إذ تمت ملاحظة أن البحث في أسماء العرب له جذور ضاربة في التراث العربي وخاصة في المعاجم العربية العامة مثل «تاج العروس» كما تمت ملاحظة أن جهودا متميزة ارتبطت بعمان «الاشتقاق لابن دريد»، ثم تمت ملاحظة معاجم مكتملة وكلها اسهامات أدت بفريق البحث الى تأصيل هذا اللون من ألوان التأليف من التراث العربي هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية تم الوقوف على دراسات أوروبية في علم اتضحت ملامحه وهو علم أسماء الاعلام الذي بدأ يتكون في دول أوروبية كثيرة بملامح معينة في القرن ١٩ والاهتمام بأسماء الاعلام في تلك الدول أدى الى بحوث لغوية وصناعة معلومات تطورت شيئا فشيئا لتؤدي في النهاية الى قوانين تنظم الاسماء في الدول الأوروبية وتشريعات ذات أبعاد مختلفة جدا. وبهذا التصور الذي اختاره فريق البحث أصبح واضحا لديه من هذا العمل الحضاري أنه يمكن أن يتم تجاوز هذا كله الى ملامح جديدة هي:

– اضافة الأبعاد الثقافية والاجتماعية، فقد تم خلال هذا العمل اضافة عدة معايير ثقافية جاء في مقدمتها التوازن الثقافي بين القديم والحديث.

– كذلك حرص المشروع على تحقيق التوازن بين المشرق والمغرب حتى يتم توضيح أن ذلك الاسم تم استحداثه هنا وهناك، وكذلك حرص المشروع على تحقيق التوازن التخصصي.

من هنا جاء مشروع السلطان قابوس لأسماء العرب متميزا عن أي مشاريع أخرى أو تخصصات ذات تمثيل محدود، الأمر الذي جعله عملا عربيا شاملا فيه توازن شديد ويتضمن افادة لأول مرة في عمل ثقافي لغوي موسوعي من الحاسب الآلي في بعض الجوانب الاحصائية في أنه خضع لتجربة شديدة في التحرير المعجمي.. باختصار هو بداية لأعمال عربية يمكن أن توصل الضجة الثقافية للانتماء العربي.

٥ – هو فرصة لا تتكرر كثيرا لعمل لا يتاح إلا في ظل مؤسسات قومية ودولة ترعاها كالجامعة العربية أو الأمم المتحدة، وأكد أن الثقافة العربية متداخلة ومتراكمة ولا يمكن الولوج الى أحد أبوابها دون أن نجد أمامنا أبوابا أخرى، أي أن الثقافة العربية من ميزاتها الكبرى أننا عندما نلج من أحد أبوابها أو احدى نوافذها فإننا لا يمكن الطرق على بنيتها دون أن نتحرك في كل الدوائر، وقد جاءت موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب تحاكي هذا النهج المعرفي الشمولي.

وهي بذلك جاءت لكي تبنى عليها رسائل أكاديمية متخصصة تتناول موضوعات عديدة جديدة وجديرة بفتح مجالات البحث والدراسة، كبنية الأسماء في التكوين الثقافي العربي، البنية الصرفية للأسماء ومنطقها ودلالاتها الاجتماعية. باختصار، فالدائرة الموسوعية في هذا العمل تفتح الطريق أمام أبحاث أكاديمية متخصصة عديدة تستطيع الاجابة على سؤال ماذا بعد موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب بعد أن وفرت هذه الموسوعة المثال والمنهج المتكامل لعمل معرفي، بل انها تجعلنا ننفذ الى المستقبل مسلحين بخبرة ضخمة وعمل حضاري فريد.

٦ – انفراد هذا المشروع في رؤيته لتسجيل الظاهرة اللغوية العربية. إذ أنه لا يوجد معجم عربي يضم الكلمات العربية الحديثة وخاصة تلك التي نشأت في الثلاثين عاما الأخيرة. فجميع المعاجم التي تدعي أنها تسجل الظاهرة اللغوية العربية والحديثة غير دقيقة ولا يوجد في أي منها وسيلة يمكن أن نعرف من خلالها المعنى المحدد الدقيق للكلمة العربية أو المعربة حديثا، هذا في الوقت الذي تضع فيه موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب خطة واضحة لعملية جمع الجهد المباشر من الميدان، ويبقى أن نستفيد منها ونطورها في جمع مفردات اللغة العربية.

* * *

الاشـراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنـان تشـكيلي من مصر

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

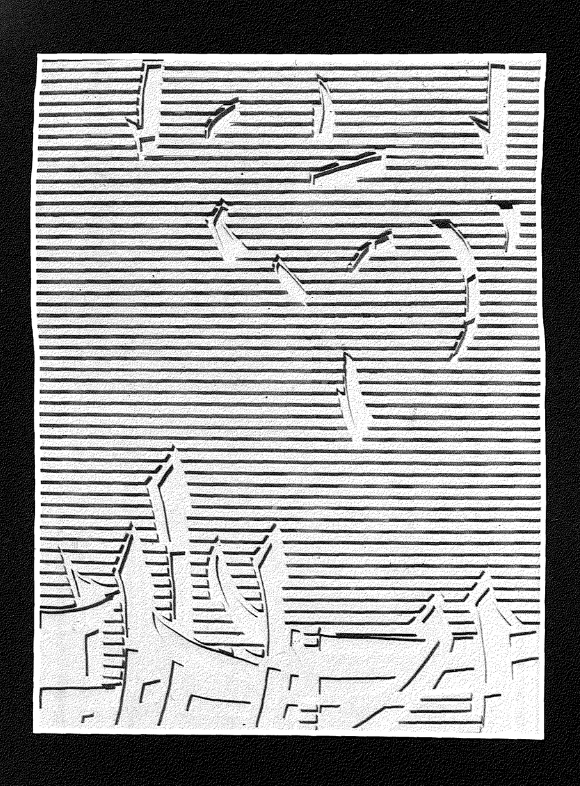
PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117.
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريـدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقـات العامـة
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشـارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ من أعمال الفنان محمود عبدالعاطي ـ متحف الفن الحديث بالقاهرة

الغلاف الأخير : عدسة : سيف الهنائي ـ سلطنة عمان ◄


نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية